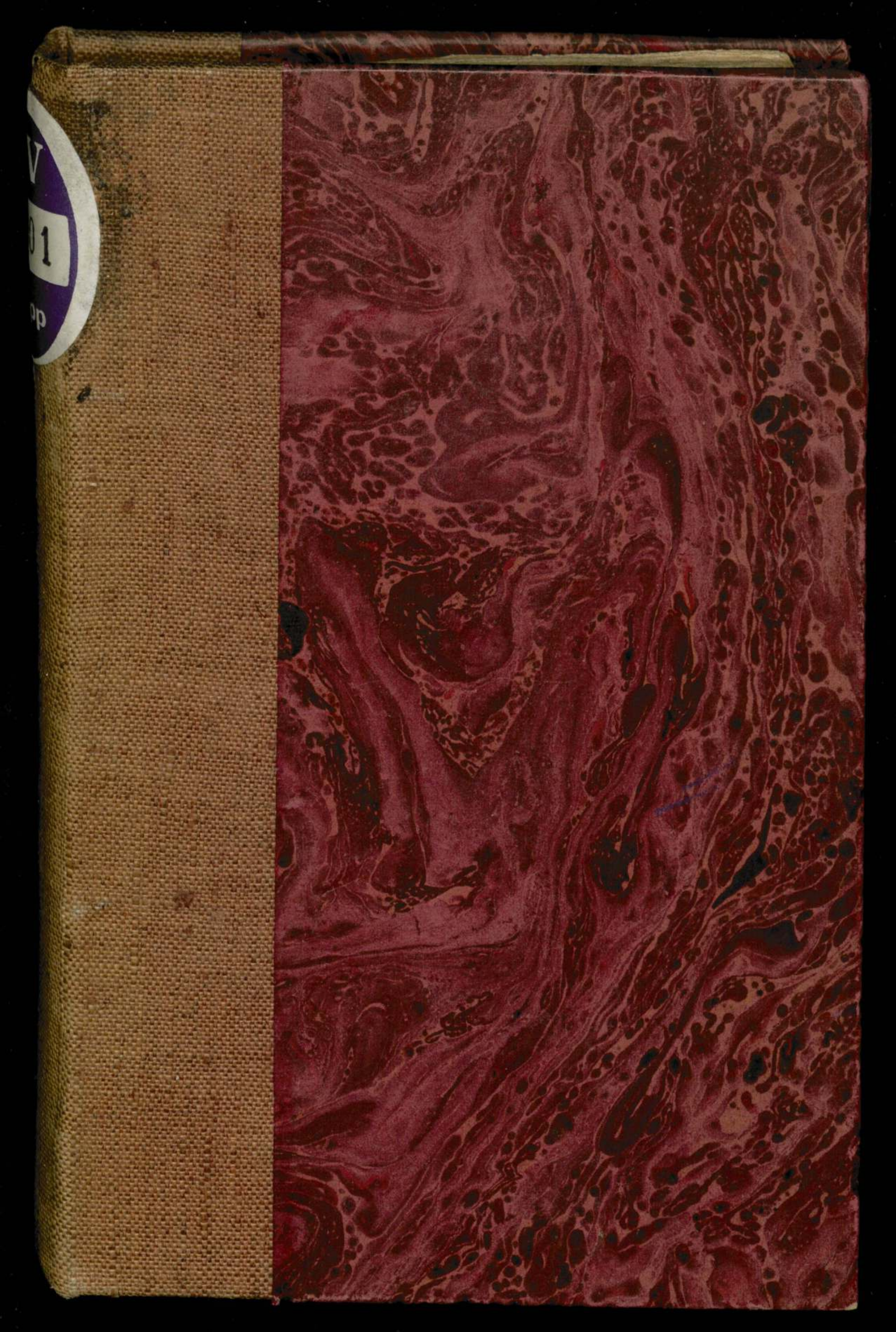
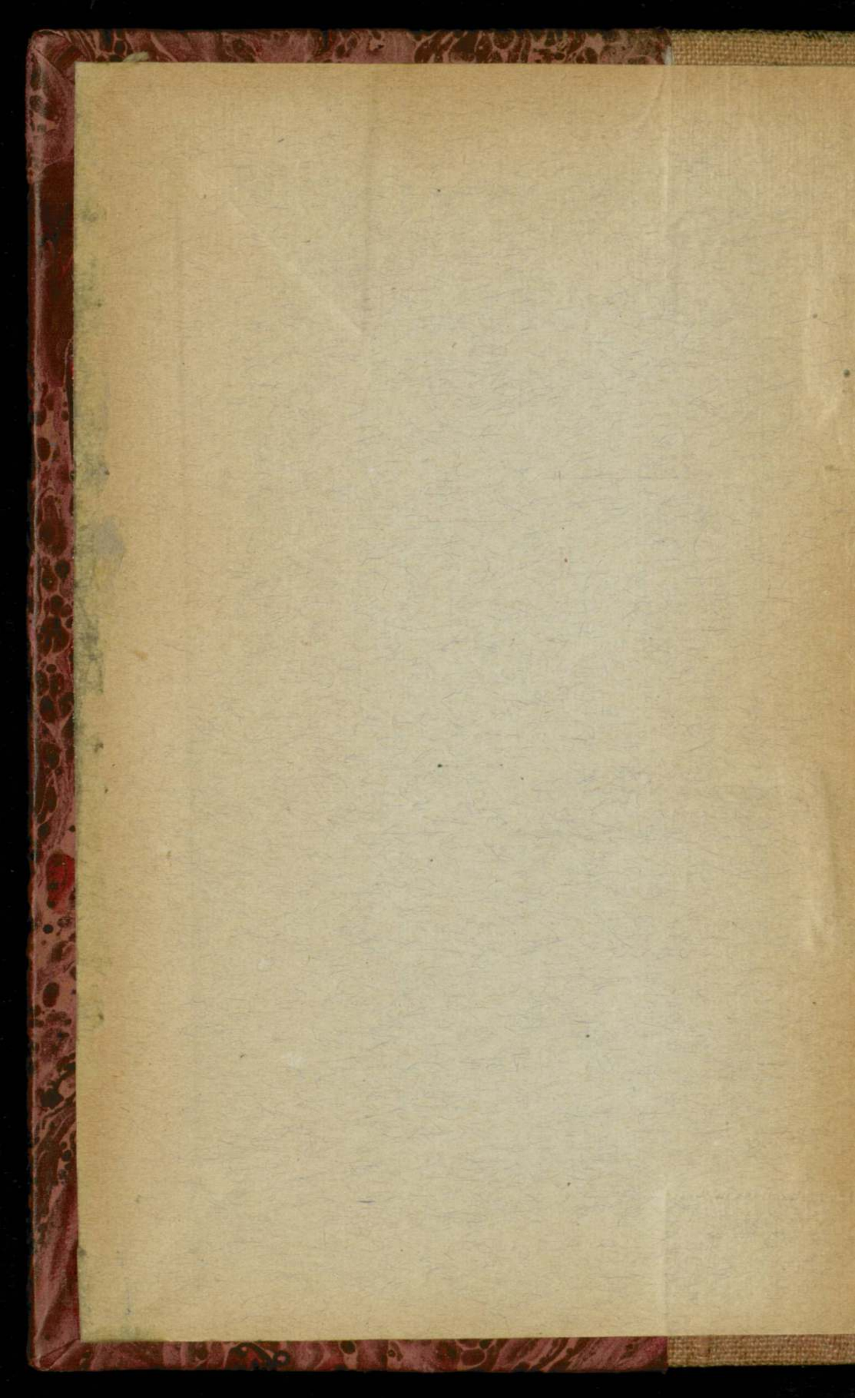
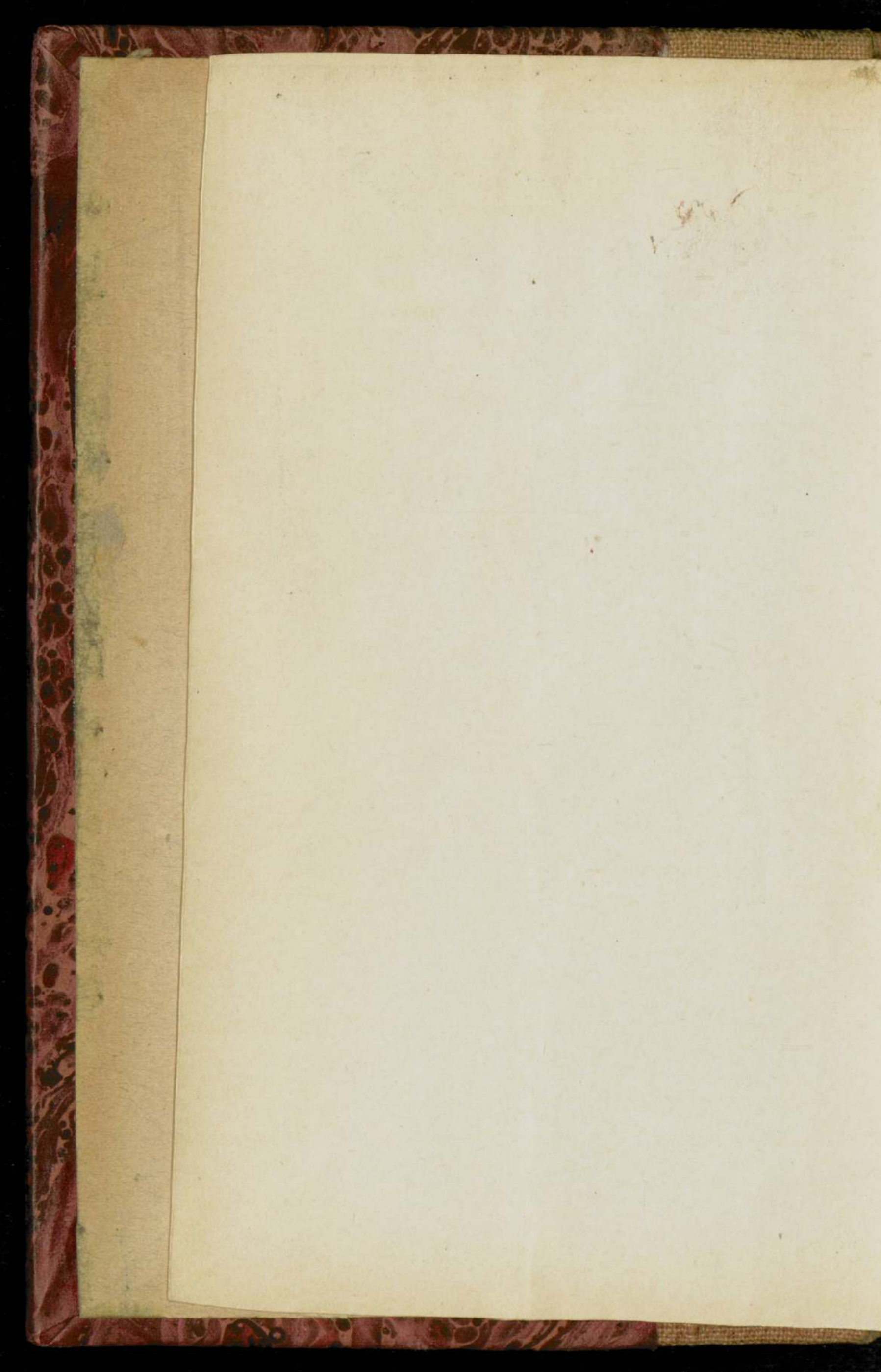

8°V
5201
Supp









Les Genres Musicaux

La Musique d'Église

PAR

Le Dr KARL WEINMANN

DIRECTEUR
DE L'ÉCOLE DE MUSIQUE D'ÉGLISE DE RATISBONNE

Ouvrage traduit de l'Allemand avec l'autorisation de l'auteur

PAR

PAUL LANDORMY



LIBRAIRIE PAUL DELAPLANE
48, Rue Monsieur-le-Prince, 48, PARIS

Prix fr. 60

La

Musique d'Église

En vente à la Librairie **PAUL DELAPLANE**

LES GENRES MUSICAUX

(ÉVOLUTION DES GENRES)

Vient de paraître :

La Musique d'Église, par le Dr KARL WEINMANN, directeur de l'École de musique d'Église de Ratisbonne, ouvrage traduit de l'allemand, par PAUL LANDORMY. 1 vol. in-18 [17 cm. × 11 cm.], broché........................ **1 60**

Sont en préparation :

La Sonate, par Mlle BLANCHE SELVA. 1 volume.

La Symphonie, par G. THÉVENET. 1 volume.

L'Opéra, par PAUL LANDORMY. 1 volume.

L'Oratorio, par ROBERT COGNÉ. 1 volume.

Le Chant grégorien, par l'abbé NORBERT ROUSSEAU. 1 volume.

L'Opéra-Comique. 1 volume.

La Chanson populaire et le lied artistique. 1 volume.

Histoire de la musique, par PAUL LANDORMY, ancien élève de l'École Normale supérieure, agrégé de philosophie, professeur de l'Université. 1 vol. in-16 [18 cm. × 12 cm.] (2e édition), relié toile souple, titres dorés........ **4** fr.

La Diction française par les textes, par GEORGES LE ROY, de la Comédie Française, professeur libre de diction dans plusieurs lycées et collèges de Paris. 1 vol. in-16 [18 cm. × 12 cm.], relié toile, titres dorés........ **3** fr.

Grammaire de la Diction française, par GEORGES LE ROY. 1 vol. in-16 [18 cm. × 12 cm.], relié toile (*sous presse*).

15198-11. — CORBEIL. Imprimerie CRÉTÉ.

LES GENRES MUSICAUX

La Musique d'Église

PAR

LE D[r] KARL WEINMANN

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE DE MUSIQUE D'ÉGLISE DE RATISBONNE

Ouvrage traduit de l'allemand

PAR

PAUL LANDORMY





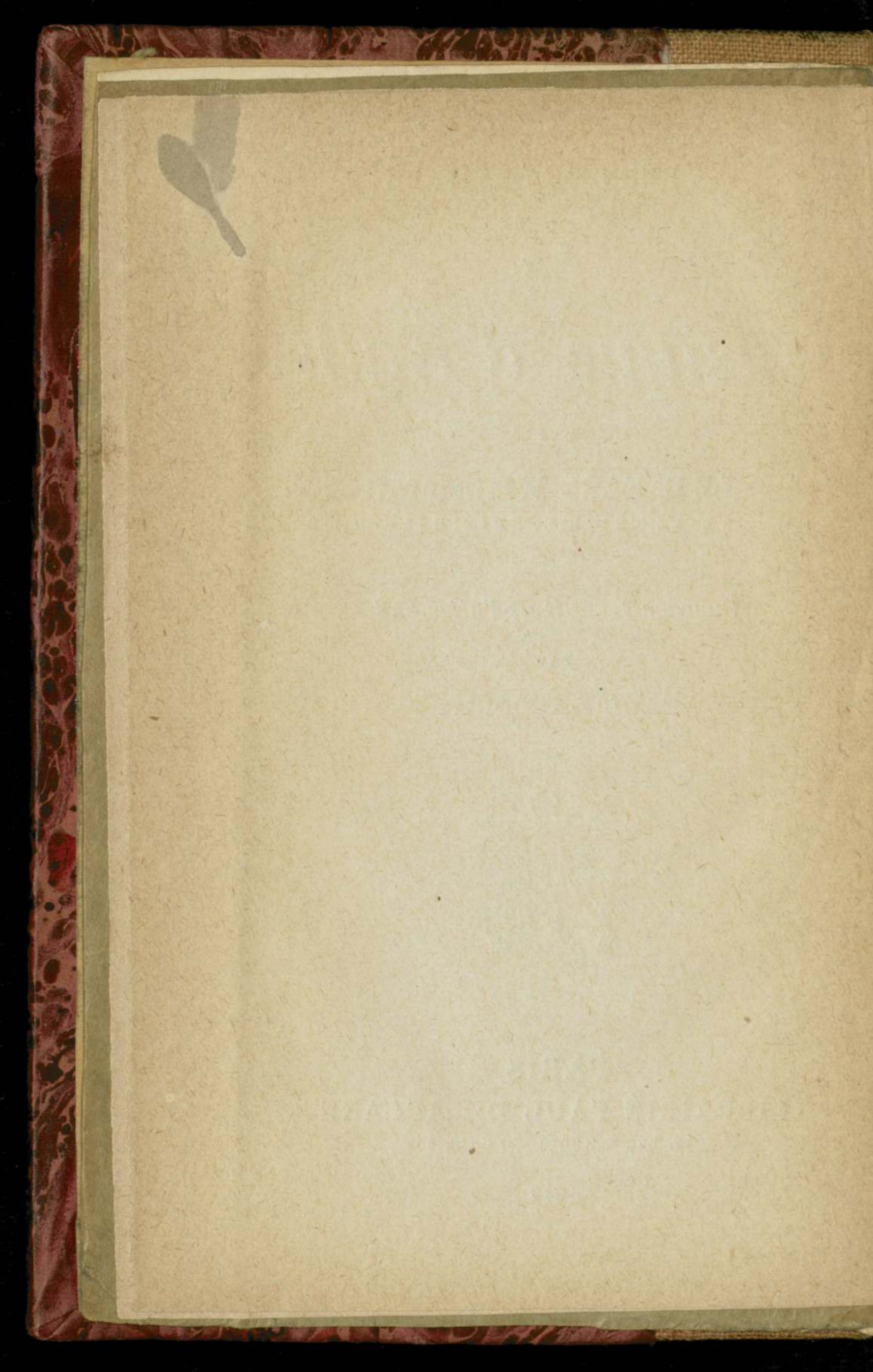
PARIS

LIBRAIRIE PAUL DELAPLANE

48, RUE MONSIEUR-LE-PRINCE, 48

—

1912



La collection des Genres musicaux *s'adresse aux musiciens, aux amateurs de musique et à tous les esprits curieux de l'histoire de l'art. Nous souhaitons qu'elle pénètre dans les Conservatoires, dans les lycées, dans les différents établissements d'instruction, et jusque dans les salles de concerts. De si courts volumes ne sont pas faits pour les érudits. Ils résument les travaux des musicologues contemporains, ils mettent les derniers résultats de la science à la portée de tous. Ce sont des* guides *destinés à orienter le grand public dans le dédale des faits esthétiques. Ils lui apprendront à situer dans la longue chaîne des œuvres celles auxquelles vont naturellement ses préférences ou son admiration.*

Si nous avons adopté comme plan d'exposition cette répartition par genres *plutôt que par* écoles *ou tout simplement par* auteurs, *nous ne nous dissimulons point que notre choix puisse être critiqué. Nous répondrons que toute division d'un sujet a ses inconvénients, et celle-ci a au moins l'avantage de correspondre assez exactement à la division du travail entre les spécialistes.*

D'ailleurs, de quelque facon qu'on écrive l'histoire de la musique, il est bien difficile de concilier le souci de l'information exacte, du détail précis et de l'ordre strictement chronologique avec la nécessité de dégager en même temps, dans une vue d'ensemble largement synthétique, les grandes lignes des évolutions impliquées les unes dans les autres et les rapports généraux des styles et des œuvres. Toutes les histoires sont incomplètes ; tous nos points de vue sont bornés ; toutes nos constatations et toutes nos théories déforment la réalité (les unes sont trop étroites et les autres trop larges). Ne considérer dans les faits que leur chronologie, c'est les noter sans les comprendre : il faut les grouper selon leurs relations intimes pour qu'ils s'éclairent. Mais tous les classements ont quelque chose d'artificiel. Les écoles *ne possèdent qu'une existence fictive ; la continuité apparente qu'elles pré-*

sentent à l'observateur superficiel est brisée par les contrastes des originalités individuelles. La vie *d'un grand homme est un cadre qui fausse l'histoire de son génie et de son œuvre, car il recouvre les attaches profondes qui lient au passé, au présent et à l'avenir le mystère de sa destinée.*

Aux genres musicaux *n'appartient pas plus qu'aux* individualités *ou aux* écoles *une vie indépendante de toute condition extérieure. Nous ne nous faisons donc pas d'illusion, non plus que nos collaborateurs, en entreprenant cette série d'études : nous isolons ce qui n'est pas séparable ; nous mutilons et nous simplifions. Les* genres *n'existent que dans notre esprit ; ils ne sont que des procédés d'exposition commodes, fondés sur la mise en lumière d'une analogie importante, exagérée par notre besoin d'unité. A y regarder d'un peu près, les* genres *se confondent souvent, ou ils empiètent l'un sur l'autre ; parfois ils ont des origines communes et ne se différencient nettement que dans une courte phase de leur développement.*

Mais nous aurons autant que possible atténué l'inconvénient de notre méthode, — et de toute méthode, — si nous tenons compte à chaque instant du parti pris qu'elle implique, et si nous laissons entrevoir à nos lecteurs tout ce que nous négligeons de l'infinie complexité du réel et les mille rapports secrets qui unissent chaque sujet traité à tous les sujets voisins.

PAUL LANDORMY.

AVERTISSEMENT DU TRADUCTEUR

Les lecteurs de cet ouvrage ne s'étonneront point qu'il soit conçu, à certains égards, au point de vue allemand : l'auteur écrivait avant tout pour son pays.

C'est justement ce qui nous a paru intéressant. Nous ne pouvions mieux nous adresser qu'à la haute compétence du Dr Karl Weinmann pour nous présenter un tableau aussi exact et aussi complet, dans sa brièveté, de l'histoire du lied d'église allemand, par exemple, ou de la restauration de la musique d'église en Allemagne au XIXe siècle. Il y a là des chapitres qu'aucun Français n'aurait pu établir d'une plume aussi autorisée.

Il va sans dire que le Dr Weinmann n'est pas moins bien informé quand il s'agit du développement de l'art religieux dans les pays étrangers. Maintes fois il rend hommage, en particulier, à la valeur des artistes ou des érudits français.

Cependant il paraîtra peut-être qu'il n'insiste pas toujours autant que nous le voudrions sur le rôle de la France dans l'histoire générale de l'art.

Pouvait-il être question pour nous d'adapter ce petit livre aux moindres exigences du sentiment national français ? Évidemment non. Nous nous sommes contenté d'ajouter de loin en loin, avec l'autorisation de l'auteur, quelques courtes indications sur la part qu'ont prise certains compositeurs dont les noms nous sont chers à l'évolution de la musique religieuse.

D'ailleurs il paraîtra bientôt dans cette même collection des « *Genres musicaux* » deux volumes qui serviront sur quelques points de contre-partie ou de complément

à la présente publication. Ce sont : *le Chant grégorien*, par M. l'abbé Norbert Rousseau, directeur au grand séminaire du Mans, et *l'Oratorio*, par M. Robert Cogné.

Ce qui est certain, c'est que nous connaissons bien peu d'hommes, à l'heure actuelle, qui fussent en mesure de rassembler en un si petit nombre de pages une telle multitude de faits et d'idées sur un sujet qui s'étend à près de vingt siècles de l'histoire de la musique. Il y fallait l'inépuisable érudition et le grand sens critique du Dr Weinmann.

P. Landormy.

PRÉFACE DE L'AUTEUR

Notre époque tient pour nécessaire de présenter, en tête de chaque nouvelle publication, les titres qui justifient son existence. Pour l'auteur de cette *Histoire de la musique d'église*, la tâche est facile ; c'est la première étude sur cette question qui paraisse sous cette forme abrégée. De plus, les deux seuls ouvrages traitant le même sujet, ceux de R. Schlecht et de I. Katschthaler, d'ailleurs excellents, ont vieilli, et depuis longtemps leurs éditions sont épuisées.

La devise de la « Collection Kösel », « offrir à chacun l'enseignement qu'il réclame sous la forme la plus simple », motive le plan de ce petit volume. On n'y trouvera pas une histoire de la musique d'église détaillée, établie d'après les sources originales avec un appareil scientifique — un travail de ce genre sera publié dans quelque temps d'après les cours de l'auteur à l'École de musique d'église de Ratisbonne, — mais seulement un exposé général qui met en relief les grandes lignes du développement de l'art musical à l'église. Ce petit ouvrage n'a donc pas été écrit principalement pour les spécialistes, mais pour les profanes curieux de beauté, dont le cœur s'enthousiasme pour cette *Musica sacra*, point de cristallisation de la Liturgie et de l'Art. Il est tout de suite évident qu'un aussi modeste dessein ne peut satisfaire certaines exigences ou certains espoirs excessifs. Le professionnel de l'érudition sait combien il est difficile de resserrer dans un espace aussi étroitement mesuré une matière aussi vaste, matière qu'ont étendue encore les recherches scientifiques multipliées à l'infini

dans ces dix dernières années et qui s'augmentera dans l'avenir de bien des trésors enfouis dans la poussière plusieurs fois séculaire des bibliothèques. Ajoutez à cela qu'il faut non seulement éviter une trop sèche nomenclature d'une foule de noms et de dates, pourtant très nécessaires, mais encore présenter de temps en temps d'une façon vivante ce matériel encombrant et, autant que possible, effacer toute trace des efforts souvent pénibles du travail préparatoire.

Après mûre réflexion, je me suis décidé à traiter séparément de l'évolution de chaque genre musical; j'ai pu ainsi exposer plus clairement le développement des trois formes de musique religieuse : homophonique, polyphonique, et instrumentale, depuis leur naissance jusqu'à leur complète maturité. A quelle distance l'auteur est-il resté de son but, c'est un point qu'il doit laisser à l'appréciation impartiale des hommes compétents ; les paroles du *Prosdocimus* peuvent trouver ici leur application : *quem (librum) sumant veri scientes ipsumque non invidia, sed sola caritate corrigant, diminuta adimplendo et superflua diminuendo !*

Je dois le plus chaud remerciement à l'une de nos premières autorités dans le domaine du chant sacré : M. le docteur Peter Wagner, directeur de l'Académie Grégorienne, et professeur à l'Université de Fribourg, qui a écrit l'*Histoire du chant d'église*. Je suis aussi très reconnaissant aux différentes Bibliothèques, particulièrement à la Bibliothèque royale de musique, de l'accueil empressé que j'y reçus pendant mon séjour d'études à Berlin.

D[r] Karl Weinmann.

LA MUSIQUE D'ÉGLISE

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE DE LA MUSIQUE HOMOPHONIQUE

I

LE CHANT GRÉGORIEN.

Préhistoire. — Le temps où l'on considérait les chants liturgiques de l'Église latine, fondement historique de notre musique, comme une création originale de l'Occident ou de Rome est bien passé. Aujourd'hui tous les savants sont d'accord pour reconnaître que les origines du chant d'église latin doivent être cherchées en Orient. Dans quelle mesure s'exerça cette influence de l'Orient, c'est un problème dont la solution n'est pas encore bien avancée. Mais en ce qui concerne Rome, il est certain qu'au point de vue musical elle reçut et organisa beaucoup plus qu'elle ne créa. De toute la périphérie du domaine de l'Église des forces agissaient sur le centre, où le juste emploi convenant à la nature propre de chacune d'elles leur était assigné.

En général l'histoire des origines du chant de l'Église chrétienne suit un développement parallèle à celui de la formation des pratiques liturgiques. Mais celles-ci se modelèrent en grande partie sur le type juif; c'est ainsi que principalement la prière chrétienne des heures s'est constituée dans un étroit rapport avec la pratique du temple ou plutôt de la synagogue. La célébration de la Vigile, qui se divisa bientôt en assemblée du soir, assemblée de la nuit, et assemblée du matin, fut la plus ancienne forme du service divin dans le culte chrétien.

Aux assemblées chrétiennes de prière le chant, conformément à l'usage juif, possédait ses droits incontestés. Le psautier et la psalmodie furent tenus en aussi grand honneur ici que là, et les chrétiens adoptèrent les différentes pratiques musicales des Juifs, surtout la psalmodie, c'est-à-dire le solo du premier chanteur, du Cantor, avec refrain des assistants. Ce chant, plus tard appelé *Cantus responsorius*, comportait une plus grande richesse de forme (surtout aux abords des ponctuations), dans les parties réservées au soliste, puisqu'elles devaient être exécutées par un homme du métier spécialement engagé; et l'on sait la prédilection pour les vocalises qui a de tout temps caractérisé les Orientaux. Parmi les accents masoréthiques de la Bible il en existe encore beaucoup aujourd'hui, d'après le témoignage des spécialistes, qui désignent non pas un seul son, mais toute une modulation, un mélisme plus ou moins étendu. Les maîtres de chant chrétiens se servirent dès le début d'éléments de ce genre, et la forme mélismatique constitue un des principes de la

musique d'église latine aux temps apostoliques. La réponse de la communauté des fidèles était naturellement plus simple.

Aux psaumes, aux *cantica*, qui leur étaient très étroitement apparentés, et aux autres pièces musicales bibliques vinrent bientôt s'ajouter de nouvelles productions d'origine chrétienne, qui furent le plus souvent conçues dans les formes de la poésie d'alors et dont on fit des recueils sous le nom d'Hymnes. Ainsi, tandis que la psalmodie chrétienne empruntait ses formes à la musique des Juifs, ce fut l'esprit musical de la Grèce qui s'introduisit bientôt dans les hymnes.

Ce qu'il y a de frappant, c'est que la célébration spécifiquement chrétienne du sacrifice, la messe, resta longtemps bien plus pauvrement dotée, au point de vue du chant, que le service des heures. C'est ce service qui, à l'origine, soutient tout le développement de la musique d'église ; il est tout de suite richement pourvu de chants; tandis que dans la messe, à l'exception des psaumes responsoriaux entre les lectures, on n'en vint que beaucoup plus tard à adopter une à une les différentes formes musicales. Au moyen âge le rapport s'est renversé. La messe prend alors un intérêt artistique infiniment supérieur à celui de la prière des heures. Et c'est ainsi pour le mieux : car le sacrifice non sanglant de la nouvelle alliance est le centre du culte divin liturgique.

La liberté conquise par le sang d'innombrables martyrs préparait la victoire de la nouvelle foi. En même temps se développait l'activité liturgique et artistique de la chrétienté, et avec le deuxième tiers

du IVe siècle le chant d'église entre dans une période de brillante floraison. L'enseignement du Christ et son culte pénétraient dans tous les pays, et avec eux la psalmodie et les autres formes musicales. C'est alors qu'apparaît une nouvelle institution, le chant de l'*Alleluia*, qui, bien que pratiqué par les Juifs et lié organiquement à toute une série de psaumes, prit une importance extraordinaire comme cri de jubilation de la chrétienté délivrée, et trouva place aussi bien dans la vie publique et privée que dans la liturgie. La particularité caractéristique du chant de l'*Alleluia*, ce fut l'abondance des vocalises qui l'ornaient ; le fait est constant dans toute l'histoire du chant liturgique et dans toutes les liturgies. Le *trope* fut le nom de ces suites de sons sans paroles. Les tropes régnèrent dans la liturgie romaine jusqu'à la séparation définitive de l'Église romaine et de l'Église grecque.

Ce furent notamment les communautés monastiques de l'Orient (Syrie et Égypte) qui hâtèrent le progrès des pratiques liturgiques et musicales. Elles établirent la vigile quotidienne, et aussi des heures de prière pendant le jour, et elles construisirent pièce à pièce le merveilleux édifice de l'office chrétien. De plus, une seconde forme de la psalmodie, la psalmodie chorale, acquérait une importance toute spéciale. Originairement exécutée avec alternance des voix hautes et des voix graves, — d'où le nom de chant antiphonique, — elle se transforma bientôt en la psalmodie à double chœur : les assistants étaient alors divisés en deux groupes qui psalmodiaient à tour de rôle. L'indication du ton et de la formule psalmique était donnée par une

courte introduction empruntée au psaume lui-même ou chantée sur le mot « alleluia », et qui reçut le nom d'*antiphonè*. Il n'était pas rare qu'on répétât cette antiphonè après chaque vers du psaume. Naturellement l'antiphonie avait une forme musicale très simple, puisque non seulement les chanteurs exercés, mais encore tous les moines et les clercs y prenaient part. Lorsque enfin on chantait le psaume sans faire usage du procédé responsorial et antiphonique, on le nommait *psalmus in directum* et l'on parlait alors de *cantus directaneus*.

A la psalmodie responsoriale, la plus ancienne forme du chant d'église universellement pratiquée dans les communautés, s'adjoignirent l'antiphonie et les hymmes partout où s'épanouissait une fraîche floraison de vie chrétienne. A Constantinople on adopta ces nouvelles formes de chant d'église sous saint Jean Chrysostome. Elles furent introduites à Milan par saint Ambroise (mort en 397), le médiateur entre l'Orient et l'Occident, au point de départ de l'évolution de la musique occidentale.

De Milan elles pénétrèrent dans les autres églises latines, en Gaule et en Espagne, et aussi dans le sud de l'Italie. Selon toute apparence, Rome fit connaissance de ces nouveautés dès le IVe siècle : du moins l'hypothèse d'une première organisation de la liturgie romaine à l'imitation de l'Orient sous le pape Damasus est tous les jours de plus en plus fortifiée par les nombreuses recherches des historiens. Ce qui est certain, c'est qu'un concile eut lieu à Rome en 382 et que des évêques grecs et syriens y assistèrent ; peut-être donna-t-il le

branle à certaines initiatives. Dans quelle mesure admit-on des éléments orientaux, surtout grecs, dans cette organisation du chant liturgique, c'est ce qu'il est très difficile d'établir. A coup sûr la part du lion revint à l'Orient, car il est impossible de relever à cette époque aucune trace d'une activité créatrice proprement romaine dans le domaine de la musique d'église.

Le Ve et le VIe siècle achevèrent l'édifice dont les fondations se trouvaient ainsi établies, en différenciant et en fixant les formes liturgiques et musicales déjà existantes. L'office, la messe se constituèrent peu à peu selon des types bien déterminés. L'Église romaine, une fois en possession des inventions musicales de l'Orient, semble avoir usé très librement du bien qu'elle avait acquis, afin de l'accommoder à ses besoins. Déjà dans la première moitié du Ve siècle, sous le pape Célestin Ier (mort en 432), l'antiphonie, qui n'appartenait jusque-là qu'à l'office, fut incorporée à la messe et devait donner naissance à l'introït grégorien. Le chant de l'offertoire et celui de la communion dans la manière antiphonique remontent aussi à cette époque, tandis que le psaume responsorial intervenant entre les lectures de la messe appartient à sa constitution originaire. Mais, en dehors de ces innovations de détail et de quelques autres encore, il serait plus important pour nous de savoir à quel moment et de quelle façon l'attribution des divers chants aux différents jours de l'année ecclésiastique s'est établie. Il est certain, que, par exemple, le chant de la communion, dans toutes les liturgies latines comme dans celle de

l'Orient, fut d'abord le psaume XXXIII. Quand donc a-t-on fixé un texte et un chant de communion spéciaux pour chaque messe? Cette question, à laquelle nous ne pouvons malheureusement pas répondre aujourd'hui encore, touche au point le plus intéressant de l'histoire du chant d'église au ve et au vi^e siècle. Sans doute cette répartition des divers chants dans toutes les sortes de messes a dû se faire à une même époque. En d'autres termes, la question se pose ainsi : Quel est l'inventeur du *Proprium* dans le livre des chants de la messe?

Il ne serait pas non plus impossible que ce développement ait passé par plusieurs stades successifs. La tradition nous a transmis les noms de quelques papes qui auraient travaillé à l'organisation du chant d'église : Léo (mort en 461), Gélasius (mort en 496), Symmachus (mort en 514), Johannes (mort en 526), Bonifacius (mort en 532). Cette indication est-elle exacte, et dans quelle mesure l'est-elle, là-dessus nous ne pouvons rien dire de précis. Pourtant on peut s'appuyer sur l'histoire de la liturgie, pour prouver que, de 450 à 550, le psaume responsorial primitif placé entre les lectures s'est progressivement raccourci jusqu'à se réduire à un ou deux versets, et qu'alors une mélismatique particulièrement riche s'y est vraisemblablement introduite, préparant ainsi directement le graduel grégorien (cf. Wagner, *Einführung in die gregor. Melodien*, t. I, p. 86 sqq.).

Liturgie et chant grégoriens. — Comme l'extension progressive des formes extérieures du culte divin entraînait un accroissement corrélatif

d'importance pour l'élément musical, une organisation et une réglementation définitive des fonctions liturgiques appelait un règlement parallèle des chants qui les accompagnaient. En ce qui concerne la liturgie romaine de la messe, cette organisation fut entreprise par le pape Grégoire Ier (mort en 604) : sur ce point tous les spécialistes de l'histoire de la liturgie, sans exception, sont d'accord. Il n'y a aucun doute sur le caractère de la réforme : c'était en principe plutôt une modification qu'une création, bien que Grégoire lui-même ait indiqué certaines innovations. Comme la liturgie solennelle des papes était inconcevable sans l'ornement du chant, l'organisation de la messe papale avait pour conséquence celle du chant qui y prenait place. C'est pourquoi nous rencontrons dès le VIIe siècle, à partir du moment où la liturgie romaine se répandit triomphalement à travers tout le monde latin, deux livres, l'un liturgique, le *Sacramentarium Gregorianum*, l'autre musical, l'*Antiphonarium Gregorianum*, qui se présentent en même temps et étroitement liés ensemble.

L'organisation du chant de la messe sous Grégoire le Grand découle ainsi nécessairement des mesures qu'il prit pour réglementer la liturgie. C'est ce que prouvent du reste tant les nombreux témoignages des écrivains du temps, que les considérations internes tirées de l'examen de la constitution des livres de chants liturgiques (cf. Wagner, *op. cit.*, p. 190, sqq.).

Plus tard la légende a ajouté à l'histoire une foule de traits de pure invention : c'est ainsi, par

exemple, qu'on attribua au pape Grégoire Ier une part d'activité personnelle dans la composition des chants. Loin de là : le travail matériel de la codification musicale fut entièrement supporté par les chanteurs de la *Schola Cantorum*, qui existait depuis longtemps à Rome, mais dont Grégoire Ier exigea des efforts plus intenses.

En ce qui concerne le rapport du chant grégorien avec ses antécédents historiques, de nombreux faits nous autorisent à supposer qu'il résulta d'une élaboration du chant pratiqué jusqu'alors à Rome (et en Italie) suivant un principe d'unification. Qu'à bien des égards on ait dû modifier son caractère oriental selon de nouvelles exigences, cela se comprend de soi, mais nous ne pouvons donner aucune indication de détail à ce sujet. A coup sûr, l'organisation du chant d'église sous Grégoire Ier marque un stade important dans le progrès vers la parfaite latinisation de ce chant né en Orient et transplanté en Occident, latinisation nécessaire du moment que le chant de l'Église romaine devait prendre la fonction directrice dans le développement de la musique occidentale.

C'est à la *Schola Cantorum* que fut dévolue la tâche de répandre le chant grégorien. Mais partout ce chant apparaît uni à la liturgie grégorienne.

En Italie l'église de Milan fut seule capable d'opposer à l'innovation une résistance durable. Malgré de nombreux efforts on ne réussit pas à lui enlever sa liturgie et son chant. Il ne fallut pas moins que l'influence de saint Charles Borromée

pour obtenir la reconnaissance définitive de ces usages particuliers par le Saint-Siège qui, depuis, les tint toujours en honneur.

En Espagne la liturgie et le chant grégoriens ne furent admis qu'au XIe siècle, sous Grégoire IX ; quelques églises conservèrent la liturgie espagnole (mozarabique) et son chant.

L'Angleterre et l'Irlande firent connaissance avec la réforme liturgique et musicale sous le pontificat de Grégoire Ier. Plusieurs fois, dans le courant des VIIe et VIIIe siècles, le lien de ces deux pays avec Rome fut consolidé, et dès la fin du VIIIe siècle, toutes les églises y suivaient l'usage romain dans le culte et dans le chant.

En France et en Allemagne Pépin et Charlemagne firent tout pour assurer l'accord des différentes églises avec Rome. Le premier, l'évêque Chrodegang fonda à Metz une école de chant, qui, jusque dans le cours du XIIe siècle, jouit d'une grande réputation. Sous Charlemagne la réforme fut menée avec une particulière énergie. De nombreux synodes et décrets aidèrent à compléter l'œuvre entreprise par Pépin, et, lorsque Charlemagne mourut, dans tout son vaste empire le chant grégorien avait supplanté le vieux chant gallican, malgré les difficultés de toutes sortes que cette innovation avait soulevées. Du reste, le procédé ornemental cher aux Orientaux, qui caractérisait le chant romain, semble avoir déplu aux chanteurs du Nord. Dès le IXe siècle on commença de ramener ces ornements à des figures plus simples et d'un mouvement plus calme, tendance qui devint bientôt générale.

Les règlements liturgiques du rite grégorien, conçus primitivement pour l'accomplissement solennel des fonctions papales, durent être adaptés aux conditions plus simples du culte dans les contrées du Nord, et il en résulta des modifications dans l'étendue et dans la structure des formes du chant, dont nous aurons à parler. A ce point de vue, l'activité d'Amalar de Metz eut une particulière influence ; à son nom se rattache le souvenir d'une revision de l'office qui unit les éléments essentiels de la tradition romaine et de la tradition française, et ce fut là pendant tout le moyen âge, pour beaucoup de pays du Nord, le fondement d'une vivante liturgie.

Les nombreuses écoles de chant, qui de tous côtés furent instituées à l'imitation de l'école romaine, amenèrent bientôt le chant d'église à un état de brillante prospérité. Les cathédrales et les monastères rivalisaient de soins dans la préparation du chant liturgique. Ce chant forma la nourriture artistique de toute l'humanité chrétienne; le peuple y prenait part les jours de fêtes d'une manière qui n'est plus aujourd'hui usitée.

Exposons brièvement l'emploi des formes musicales dans la liturgie grégorienne et leur développement au moyen âge.

En ce qui concerne tout d'abord la messe, ce qui est caractéristique dans sa constitution artistique, c'est l'intime union de la fonction liturgique et de l'élément vocal. La grand'messe se trouve partagée pour ainsi dire entre l'officiant, les lecteurs (de la Sainte Écriture) et les chanteurs. A cette division correspond celle des trois livres

rituels, le sacramentel pour les prières du prêtre à l'autel, le livre des lectures et des évangiles pour les lecteurs, et l'antiphonaire pour les chanteurs. Le rôle attribué à ces derniers (au chœur comme aux solistes) fut d'abord leur propriété exclusive, et l'officiant n'avait pas à dire en prière les textes des livres de chant, comme il le fait aujourd'hui. Par suite, la fonction liturgique des chanteurs est aujourd'hui plus extérieure ; ils jouent un rôle purement décoratif, sans contribuer par rien d'essentiel à l'acte sacré ; l'officiant doit réciter les textes des chants, qu'ils soient ou non chantés. Ce nouvel usage s'est introduit à l'époque où le rite de la messe grégorienne, primitivement toujours solennelle, fut transporté à la messe basse, jusque-là réglée selon le rite prégrégorien (XIe siècle). Dès lors toutes les parties de la messe, prières, lectures et chants, furent rassemblées en un seul livre, le *Missale plenarium*, antécédent immédiat de notre *Missale* d'aujourd'hui.

Tout ce qui se chante dans la messe peut être rapporté à l'un des trois groupes suivants : 1° prières et invocations de l'officiant avec réponses des fidèles, et lectures des Saintes Écritures ; 2° chants psalmodiques ; 3° pièces libres dans le style des hymnes.

Le texte et par suite la musique des psalmodies changent selon les jours et les fêtes. De là vient qu'à la fin du moyen âge on les désigne sous le nom de *Proprium Missæ*, et l'on distingue le *Proprium de Tempore* et le *Proprium de Sanctis*. Originairement les chants étaient rangés dans les livres selon l'ordre des jours de l'année ecclésiastique ;

plus tard on sépara les fêtes des saints des fêtes dominicales.

Les pièces en forme d'hymnes ont un texte invariable. De là vient qu'on les appela *Ordinarium Missæ*.

Les oraisons de l'officiant, les lectures des lecteurs et les réponses des assistants avaient toujours un caractère simple se rapprochant du langage parlé ; quelquefois cependant, elles devenaient un peu plus complexes et plus riches, comme ce fut l'usage à partir du XVI[e] siècle. Les vieux *toni* et *accentus*, comme on les appelait, de l'épître et de l'évangile avaient surtout le don de réjouir le peuple aux jours de fête par leurs figures intéressantes et variées : ils ne sont presque plus usités aujourd'hui, sinon dans quelques anciens ordres.

Les oraisons, les lectures et les réponses ont peu contribué au développement artistique de la messe. Ce sont les deux autres groupes de pièces vocales, le *Proprium* et l'*Ordinarium*, qui en ont constitué le fonds proprement musical.

Les pièces psalmodiques se divisent, d'après la plus ancienne tradition, en psalmodie du soliste et psalmodie chorale. Les chants du soliste sont, comme il convient, magnifiques et richement développés. Les chants du chœur sont plus simples : ils ne servent pour ainsi dire que d'accompagnement à la célébration de la messe ; ils embellissent l'action liturgique qui se passe à l'autel. De là leur facture musicale : rien pour les faire remarquer; ils restent modestement à l'arrière-plan, sans détourner l'attention des cérémonies du

culte. C'est ainsi que l'*Introitus* et la *Communio* accompagnent l'entrée de l'officiant et l'administration de la sainte communion. Tout autre est le rôle liturgique des chants du soliste, du graduel, de l'alleluia avec son verset et du tractus. Depuis le temps apostolique ils possèdent leurs droits propres, et tant qu'ils retentissent dans l'église, tout le monde les écoute, y compris l'officiant à l'autel. En ce qui concerne les chants antiphoniques, l'officiant fait comprendre, par un signe, que la cérémonie particulière qu'ils accompagnent est terminée, et que le chœur doit se taire. Au contraire, quand le soliste chante, aucune considération liturgique ne le retient de montrer son art. Ainsi, dans l'organisation grégorienne de la messe, les pratiques musicales se trouvent réglées par les conditions liturgiques auxquelles elles ont à se conformer.

Les chants du soliste sont de trois sortes :

a) C'est d'abord le *responsorium graduale*. Déjà avant Grégoire Ier le *psalmus responsorius* placé entre les lectures de la messe avait été abrégé de telle sorte qu'en dehors de la phrase d'introduction ou *responsorium*, il ne restait plus qu'un seul verset. Jusqu'au XIIIe siècle, le répons fut répété après le verset ; il cessa de l'être plus tard. Ainsi disparut la forme responsoriale de ce chant, et son caractère de solo subsista seul : c'est là un fait qui semble d'autant moins douteux que déjà au VIe siècle la partie responsoriale exécutée par le chœur liturgique avant et après le verset avait pris une forme riche, qui donnait à l'ensemble du chant une plus grande unité de style. Le terme

graduel tire son origine des degrés (*gradus*) de l'ambon, plate-forme élevée d'où le chanteur exécutait son solo. Autrefois ce chant fut le point culminant de la messe au point de vue artistique : dans sa forme non abrégée il conserve encore aujourd'hui un intérêt de premier ordre.

b) Le chant de l'*Alleluia* fut surtout aimé des Orientaux. Sous le pape Damasus (mort en 384) il fut introduit dans la messe romaine ; Grégoire Ier le prescrivit pour tous les dimanches et jours de fête de l'année, et très vraisemblablement aussi l'unit au verset auquel il reste encore aujourd'hui associé. Si la longueur des mélismes l'exigeait, on ajoutait deux versets. Cependant ces deux versets additionnels furent omis dans le Missel de Trente. La richesse en mélismes (vocalises), qui caractérisait toujours ce chant, fournit aux anciens liturgistes le prétexte à des interprétations mystiques. Comme, après le verset, la partie du début, c'est-à-dire de l'Alleluia, avec ce qu'on nomma le *Jubilus*, était toujours reprise, le style responsorial fut ici toujours maintenu.

c) Le *Tractus* (de *tractim*, d'un seul trait, sans interruption d'aucune sorte) prit, aux jours de pénitence, la place de l'Alleluia. Le Tractus est apparenté au *cantus directaneus* de l'ancien temps. Il est très probable que, dans les formes mélodiques de ce chant très étendu, ont été conservés les derniers restes du style de psaume de graduel avant sa transformation en responsorium de graduel.

Les chants en chœur sont les *antiphonæ ad introitum* et *ad communionem*, appelées par

abréviation *Introitus* et *Communio*. Leur histoire est presque identique. Originairement chacun de ces deux chants était un psaume exécuté antiphoniquement, c'est-à-dire qu'après chacun des versets exécutés par des chœurs alternants, la partie de début ou *antiphonè* était reprise. Plus tard on abrégea, et les livres de chant du moyen âge nous font connaître plusieurs stades de cette évolution. Le résultat fut qu'à l'introït un seul verset subsista avec la petite doxologie, et qu'à la communion toute trace du psaume disparut. Ainsi, à la communion, l'ancienne antiphonie est tout à fait oubliée. L'*Offertoire* occupe une place intermédiaire entre le chant antiphonique et le chant responsorial. D'abord il dut être traité comme l'introït et la communion ; car primitivement il porte aussi le titre d'antiphonè. Au point de vue musical il nous apparaît cependant, dans tous les documents qui nous ont été conservés, comme un solo richement développé, avec des versets après lesquels le début était répété entièrement ou partiellement, enfin comme un véritable responsorium. Évidemment les chanteurs de la *Schola Cantorum* ont donné ce caractère brillant à ce chant autrefois plus simple, pour mieux remplir la durée de la présentation des offrandes. A la fin du moyen âge les versets furent délaissés, et aujourd'hui il n'en subsiste plus qu'à la messe des Morts, et un seul (comme aussi pour la communion).

L'*Ordinarium Missæ* n'était pas tout d'abord exécuté par la *Schola Cantorum*, mais par les clercs assistants, à l'autel, et par la communauté des fidèles. C'est seulement au xe et au xie siècle

que les chanteurs s'emparèrent de ces pièces musicales. Ils en modifièrent le caractère naturellement très simple : le récitatif syllabique fut remplacé par des chants développés ; seul le *Credo* conserva son style purement récitatif.

Les pièces musicales de l'Ordinarium tirent leur origine de l'Orient. Le *Kyrie eleison* a encore ses paroles grecques ; mais ce qui est particulier à la liturgie grégorienne, c'est la détermination du nombre des invocations à trois fois trois (tandis qu'auparavant ce nombre variait suivant la durée des cérémonies), et l'introduction du *Christe eleison*. Le *Gloria in excelsis* pénétra de bonne heure dans la messe romaine, d'abord dans celle de Noël, puis dans celles des dimanches et des jours de fête. Même dans les églises latines, il arriva souvent que le texte grec prévalut : δόξα ἐν ὑψίστοις θεῷ. Le *Sanctus* formait originairement la continuation musicale de la Préface du prêtre, et sa plus ancienne version s'est maintenue jusqu'à l'heure actuelle dans la messe des Morts. De même pour l'*Agnus Dei* ; seulement ce chant est plus récent ; il n'a été incorporé à la messe romaine qu'au VIIe siècle par Sergius Ier (mort en 701). Le chant de la messe le moins ancien est le *Credo*. Admis dans la messe en 589 par les évêques espagnols, il s'introduisit à Rome seulement au XIe siècle : il remplaça le sermon de l'officiant avant l'acte du sacrifice. Les modifications que subirent les formes musicales de l'office : répons, antiphonès et hymnes, furent moins radicales.

Le *chant responsorial* a sa place privilégiée dans les parties les plus anciennes de l'office, dans les

nocturnes, qui succédèrent aux vigiles ; et au contraire, dans les parties les plus récentes, dans les Heures du jour, la psalmodie antiphonique domine. Dans l'office, comme dans la messe, le psaume responsorial fut progressivement réduit à la phrase d'entrée combinée avec un ou deux versets. Comme, après les versets, le début était toujours repris en entier ou partiellement, et l'est encore aujourd'hui, le caractère responsorial s'est ici nettement maintenu ; ce n'est pas comme dans la messe, où le verset du Graduel n'est suivi d'aucune reprise. En Gaule, la coutume s'établit de bonne heure de ne pas répéter le répons en entier après les versets, mais seulement sa dernière partie, usage qui se répandit bientôt jusqu'à Rome, de sorte que la vieille tradition romaine de la complète répétition fut abandonnée. La facture musicale du responsorium d'office, qui procède par une gracieuse alternance du solo et du chœur, a un caractère mélismatique.

Le *cantus antiphonus* remplit presque l'*officium diurnum*, mais il est aussi admis dans les nocturnes.

A l'opposé du psaume responsorial de la messe et de l'office, et même des antiphonès de la messe, le psaume antiphonique de l'office est toujours resté entier ; cependant on a été amené à ne pas répéter toujours l'antiphonè après chaque verset, mais d'abord seulement après quelques-uns, puis avant et après la doxologie, et enfin seulement à la fin du psaume. L'histoire des chants antiphoniques de l'office tourne presque exclusivement autour de cette question de la reprise de l'anti-

phonè ; ses différentes étapes ont laissé des traces intéressantes dans les vieux livres. La pratique actuelle n'accorde une place à l'antiphonè qu'avant et après le psaume ; dans certains cas même il suffit de dire les premiers mots de l'antiphonè avant le psaume, tandis qu'elle est chantée tout entière à la fin. La dernière phase du développement de l'antiphonie est atteinte lorsque le nom d'antiphonè est donné à des chants qui ne conservent rien de la primitive antiphonie, ni le psaume, ni le verset de psaume. Parmi les plus anciens exemples de cette transformation il faut citer les antiphonès dites de la Vierge Marie.

Musicalement les antiphonès sont d'une grande simplicité, comme les formules de psaumes qui s'y rapportent, selon les exigences du chant choral. C'est seulement aux jours de fêtes et dans le *Benedictus* des laudes ou le *Magnificat* des vêpres que l'expression musicale s'élève à un plus haut degré d'intensité.

Les *hymnes*, introduites en Occident par saint Ambroise, eurent à souffrir déjà dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, et parfois aussi au moyen âge, d'une réglementation trop sévère qui voulut bannir de la liturgie tous les textes de chant non bibliques. Cependant il était impossible d'arrêter cet essor de la poésie et de la composition liturgiques. Les hymnes gardèrent leur place dans les différentes parties de l'office ; mais l'Église romaine ne leur ouvrit la porte qu'au XVIIe siècle, quand elles étaient déjà partout en usage depuis longtemps.

La forme des hymnes se rapprocha des modèles classiques remis en honneur par saint Ambroise.

En dehors du dimètre iambique, préféré par saint Ambroise, nous rencontrons le dimètre trochaïque, le mètre saphique, l'asclépiade, l'hexamètre, etc. Mais peu à peu, la mesure quantitative des syllabes fut remplacée par la mesure qualitative et rythmique, qui tient compte non plus des longues et des brèves, mais des syllabes accentuées et non accentuées. Ce changement se produisit parallèlement à l'abandon de l'exécution musicale métrique, remplacée par le *cantus planus*, dont nous parlerons plus loin. En même temps l'assonance et la rime pénétrèrent dans l'hymnodique latine.

En ce qui concerne leur vêtement musical, les hymnes furent d'abord chantées syllabiquement et en suivant le mètre. Mais le moyen âge a bientôt laissé de côté l'exécution quantitative, et constitué un style qui dénote la faible influence du mètre et rapproche les hymnes au point de vue mélodique des autres formes de chant.

Les plus remarquables auteurs d'hymnes latines, après saint Ambroise, sont Sedulius (ve siècle), Claudius Mamertus (mort en 473), le pape Gelasius (mort en 496), Venantius Fortunatus (mort en 600), Grégoire le Grand (mort en 604), Beda Venerabilis (mort en 733), Paul Warnefrid (mort en 797), etc.

Théorie du chant grégorien. — Une pratique musicale uniforme embrassant toute l'année ecclésiastique était impossible sans l'aide de quelques règles empiriques. Un certain nombre de principes, basés entièrement sur la pratique, durent par

conséquent, dès l'origine, être transmis du maître à l'élève, surtout dans les écoles de chant. Sans aucun doute la théorie du chant d'église est originaire de la Syrie, d'où partit au IVe siècle le mouvement musical ecclésiastique. De là se répandirent en Égypte, en Grèce et dans l'Église latine, avec la pratique musicale, les notions théoriques indispensables à son établissement. Il est tout à fait exagéré de considérer saint Ambroise comme un grand théoricien de la musique et de lui attribuer la détermination des quatre modes : de telles pensées lui furent certainement étrangères. Cependant la pratique de l'antiphonie réclamait la connaissance de certaines règles, et, en ce sens, un tel initiateur a nécessairement favorisé l'étude théorique du chant d'église. La même remarque s'applique aux auteurs de la dernière partie du moyen âge qui prétendaient faire de saint Grégoire l'inventeur du système des huit modes. De plus il ne faut pas oublier que la théorie musicale, adoptée par l'Orient et introduite dans les églises latines, par exemple à Byzance, avec un mélange d'éléments grecs, cessa de s'inspirer du modèle grec seulement à partir du moment où le grand schisme sépara définitivement Rome de l'Orient.

Avec l'essor de l'érudition à l'époque carolingienne, le chant liturgique devint, en dehors des écoles de chant, un objet d'étude pour les savants. Dans les écoles des monastères et des cathédrales la musique devint une matière d'enseignement obligatoire et donna lieu par suite à des spéculations théoriques. Malheureusement on prit un chemin dans lequel notre connaissance du dévelop-

pement de la théorie musicale nous permet d'affirmer qu'on ne pouvait que se fourvoyer. On n'examinait pas les chants en usage pour y découvrir les principes théoriques qu'ils impliquaient, et l'on ne développait pas non plus toutes les conséquences des règles purement pratiques jusqu'alors admises. Ce que les érudits latins du IXᵉ siècle nous présentent comme un travail essentiellement théorique est le plus souvent emprunté aux anciens auteurs classiques qui ont traité de la musique, surtout aux latins (la connaissance du grec étant alors peu répandue), particulièrement à Boèce (mort en 524); on s'inspirait aussi de Cassiodore et de Martianus Capella, qui suivaient absolument les principes de la spéculation antique. Ainsi peu à peu l'appareil technique de la langue musicale classique fut appliqué à la musique d'église, c'est-à-dire à un produit artistique d'une nature essentiellement différente.

La théorie du moyen âge, telle qu'on la trouve chez les écrivains de l'époque, n'est donc ni la théorie de la pratique d'alors, ni, non plus, simplement, un extrait théorique d'un art mort, l'art antique, et il est difficile d'y distinguer les éléments qui se prêtent à la construction de la conception scientifique aujourd'hui si impérieusement réclamée. (La musique arabe elle-même a fourni plus tard des éléments à la théorie du chant sacré.)

Le premier des théoriciens du moyen âge est Alcuin (mort en 804) ; dans son traité des arts libéraux, il consacre à la musique un court chapitre où il ne mentionne que les quatre modes authentiques et les quatre modes plagaux. Cela suffisait

pour les écoliers du temps ; tout le reste faisait partie de la leçon de chant. Les successeurs d'Alcuin commencent à juxtaposer d'une façon éclectique leurs emprunts aux auteurs plus anciens : Aurelianus Reomensis réunit sans critique, dans la première partie de sa *Musica disciplina*, des fragments de Boèce, d'Isidore, de Cassiodore, d'Alcuin ; mais la seconde partie de l'ouvrage est très précieuse, car l'auteur y expose en grand détail les règles pratiques de l'exécution du chant sacré au IXe siècle. Son contemporain, Remigius d'Auxerre, un peu plus jeune que lui, commente simplement Martianus Capella. Parmi les auteurs du Xe siècle Hucbald de St-Amand, dans son *Liber de harmonica institutione* et dans ses autres écrits, cherche à concilier les conceptions de Boèce avec celles des Grecs moyens. Les traités de deux moines de Saint-Gall, Notker Balbulus et Notker Labeo, sont pleins de renseignements sur les travaux de ce monastère. Regius de Prüm n'est qu'un compilateur de premier ordre, tandis que les écrits qui nous sont parvenus sous le nom d'un certain Hoddo sont très importants. Au XIe siècle appartient Guido d'Arezzo qui s'efforça de libérer la théorie du chant liturgique, en rompant les entraves du système de Boèce (*Micrologus de disciplina artis musicæ*, etc.). Il eut une influence décisive dans l'organisation de l'enseignement musical. Sa méthode se répandit rapidement et devint la base de toute la pédagogie musicale du moyen âge. Remarquons cependant que la main guidonienne et la solmisation ne peuvent lui être rapportées que tout à fait indirectement.

Berno de la Reichenau et surtout Hermann Contractus travaillèrent à l'avancement de l'édifice spéculatif de la théorie musicale. Wilhelm de Hirschau marche sur les traces de Hermann. Les écrits d'Aribo Scholasticus et de l'Anglais John Cotton renferment beaucoup d'indications intéressantes. Au XIIe siècle la musique mesurée nouvellement éclose appelle l'attention des théoriciens, et l'enseignement du chant commence à s'enfermer dans les formes fixes, invariables, qui le caractériseront pendant tout le reste du moyen âge. La réforme cistercienne du chant sacré provoqua quelques écrits, comme ceux de saint Bernard et de Guido de Cherlieu. Au XIIIe siècle brillèrent Johannes de Garlandia, Walter d'Odington et Jérôme de Moravie, Elias Salomo et Marchettus de Padoue; au XIVe siècle Jean de Muris et Engelbert d'Admont, pour ne pas en citer quelques autres qui vinrent plus tard.

Le point central de cet enseignement c'était le système des huit modes, ou *Oktoechos*. Vraisemblablement il s'est constitué de bonne heure en Syrie d'après la vieille théorie grecque et d'accord avec l'usage liturgique d'alors; il pénétra ensuite en Occident, peut-être dès le IVe siècle, avec l'antiphonie construite selon ses principes. Là il prit peu à peu une nouvelle forme, plus appropriée au chant latin, mais qui ne coïncidait pas parfaitement avec l'Oktoechos grec du moyen âge.

La division des huit modes en quatre *authentiques* et quatre *plagaux*, chaque mode authentique correspondant à un mode plagal, se rencontre en Orient comme en Occident. Originairement elle

est fondée sur ce fait que, dans chaque mode il y a des mélodies aiguës et des mélodies graves; les premières furent authentiques, les secondes plagales. Sous son aspect latin définitif, l'Oktoechos se présente ainsi :

Protus authenticus (**Ré-ré**). ou *Modus primus*. ou *Dorius*. — *plagius* (**La-la**). ou *Modus secundus*. ou *Hypodorius*.	Finale **Ré**.
Deuterus authenticus (**Mi-mi**). ou *Modus tertius*. ou *Phrygius*. — *plagius* (**Si-si**). ou *Modus quartus*. ou *Hypophrygius*.	Finale **Mi**.
Tritus authenticus (**Fa-fa**). ou *Modus quintus*. ou *Lydius*. — *plagius* (**Ut-ut**). ou *Modus sextus*. ou *Hypolydius*.	Finale **Fa**.
Tetrardus authenticus (**Sol-sol**). ou *Modus septimus*. ou *Mixolydius*. — *plagius* (**Ré-ré**). ou *Modus octavus*. ou *Hypomixolydius*.	Finale **Sol**.

Cette série de modes est basée sur des rapports de sons parfaitement diatoniques ; tout au plus la théorie permet-elle de baisser le *si* d'un demi-ton. Mais, d'après les plus récentes recherches, il est hors de doute qu'originairement les chants liturgiques faisaient le plus large usage de l'échelle chromatique ; non seulement on a démontré

l'existence des sons *fa dièse* et *mi bémol*, mais encore bien des signes de la plus ancienne notation liturgique se rapportent à des demi-tons de toutes sortes, qui se présentaient fréquemment, surtout dans les ornements de style oriental. La stricte application du système des modes fut une des causes pour lesquelles le chant liturgique devint peu à peu tout à fait diatonique, si bien que de tous les sons non diatoniques le *si bémol* subsista seul, conformément à la théorie antique où il existait déjà comme élément essentiel du « tétrachorde synemmenon ». Par la transposition entière ou partielle des mélodies, comme aussi par d'autres moyens, il était possible de se passer des autres degrés altérés.

Un mode authentique et le mode plagal correspondant ont une même note fondamentale qui se présente en même temps comme la finale des chants. Les chants conformes à l'Oktoechos se terminent donc toujours par *ré*, *mi*, *fa*, ou *sol*. A l'intérieur de la mélodie, la tonique a moins d'importance, et il y a de nombreuses pièces où elle n'apparaît que rarement, quelquefois même seulement comme finale. Pourtant la théorie préparait dès le XI[e] siècle l'évolution qui devait peu à peu donner à la tonique le rôle prépondérant dans toute la mélodie ; dans beaucoup de compositions de la fin du moyen âge la tonique ne joue pas seulement le rôle de finale, mais elle sert à la fois de point de départ et de conclusion aux périodes mélodiques.

Les chants que l'on avait dû transposer, pour éviter les degrés non diatoniques ou pour d'autres raisons, avaient par suite d'autres finales ; de là les « affinales » *la* et *ut*. Beaucoup de théoriciens

bâtirent sur ces toniques de nouveaux modes, qu'à la fin du moyen âge on appela : *Éolien* et *Hypoéolien* (Éolien authentique et plagal), *Ionien* et *Hypoionien* (Ionien authentique et plagal). Il y a donc désormais une forme authentique et une forme plagale pour les modes basés sur les finales *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* et *do*, en tout douze modes, et ce système des douze modes a été principalement exposé par Glaréan au XVI[e] siècle. Lorsque l'on admettait aussi un mode authentique et un mode plagal fondés sur la note *si*, il y avait alors quatorze modes qui furent parfois employés dans le chant liturgique.

Mais il y a aussi des formes mélodiques qui ne suivent pas la règle de l'Oktoechos, par exemple presque tous les récitatifs liturgiques, et aussi les formes simples de la psalmodie chorale. Ici la base principale est la note de récit, le « ténor », comme on disait pour la psalmodie, ou la « tuba », comme on disait pour les lectures liturgiques. Tandis que l'Oktoechos est d'origine syrio-grecque, ces pièces semblent avoir été imitées de modèles empruntés à la synagogue. Pourtant, aussitôt que le chant d'église fut organisé en Occident, on se trouva amené à diviser les formes de récitation selon les modes, et ainsi, aujourd'hui encore, les formules psalmodiques simples de l'antiphonie sont rapportées à l'un des huit modes, bien que, par exemple, la formule pour le premier mode soit le plus souvent chantée de telle façon que la tonique *ré* n'y paraît pas une seule fois. On s'arrangea pour que dans chaque mode authentique la quinte de la finale, et dans chaque mode plagal sa tierce, fussent assignées au

ténor. Ainsi le ténor du troisième et du huitième mode fut d'abord *si*; mais bientôt le *si* fut remplacé par l'*ut*; de nombreuses traces de l'ancien usage se sont pourtant conservées jusqu'à l'heure actuelle. Cet abandon du *si* pour l'*ut* fait partie d'une série d'intéressantes transformations, qui se produisirent dans le passage du style oriental au style latin. Le ténor *la* du quatrième mode pourrait s'expliquer d'une manière analogue. Aux huit tons de psaumes (*toni*), qui correspondent aux huit modes, s'ajouta dès le IX[e] siècle le ton dit *tonus peregrinus*, qui, d'après les dernières recherches, est indubitablement d'origine orientale; dans ce ton les deux demi-versets sont récités sur des ténors différents, tandis que la simple psalmodie chorale ne change pas de note récitative à l'intérieur d'une même formule.

Sur la question du rythme des chants grégoriens une certaine obscurité a longtemps régné. Pourtant la lumière commence à se faire, et il y a là une évolution dont nous commençons à apercevoir au moins les grandes lignes. Tant que l'Orient et l'Occident restèrent intimement unis, au point de vue ecclésiastique et artistique, le chant d'église latin conserva, quant à l'essentiel, sa rythmique originelle. Celle-ci s'était formée des débris de la vieille rythmique grecque classique joints à des éléments spécifiquement orientaux, surtout hébraïques. La rythmique grecque dominait dans les pièces musicalement les plus développées, la rythmique orientale dans les pièces d'un caractère plutôt récitatif, comme la simple psalmodie et les lectures liturgiques. Deux pratiques coexistaient, l'une opé-

rant avec des mesures rythmiques conventionnelles, l'autre fondée sur la mélodie naturelle de la parole. Quelques érudits soutiennent que la manière moderne de marquer le temps avec la main a déjà existé autrefois et jusque dans la musique grégorienne originelle, le *chronos* étant l'unité rythmique en Orient et pouvant se diviser en plus petites valeurs, et aussi se doubler et se tripler. Mais une aussi haute antiquité du chronos n'est pas démontrée. A vrai dire, si l'on examine sans parti pris les indications des auteurs latins, une autre conception s'impose, au moins pour les parties non récitatives du chant originel, conception qui s'appuie sur le rapport de l'art grégorien avec la métrique classique de l'antiquité. Un court traité allemand du xe siècle, conservé dans les archives vaticanes et récemment publié, le seul document développé sur l'ancien chant d'église, interprète rythmiquement les éléments de la notation liturgique et pose deux valeurs, celle de la *longa* et celle de la *brevis ;* évidemment elles sont entendues dans le sens antique, et la longue (*virga*) est le double de la brève. Il s'ensuit donc, pour les chants dont nous parlons, un rythme composé de longues et de brèves. Certes, on aurait vite fait de s'égarer si l'on voulait entrer davantage dans le détail et si l'on cherchait à construire un système en forme de l'ancienne rythmique sur la combinaison régulière des longues et des brèves. Un tel système n'a jamais existé ; il n'y a jamais eu que des pratiques purement empiriques, et les indications des écrivains ne fournissent pas les données nécessaires pour échafauder une théorie.

On appelait *cantus doctus* ou *accuratus* le chant exécuté conformément aux valeurs métriques. Mais il y avait bien des chanteurs qui n'observaient pas les différences rythmiques de ce genre, et qui chantaient dans un mouvement uniforme ou qui suivaient, surtout dans les textes syllabiques, le rythme naturel du langage. A partir du XIIe siècle on a nommé *cantus planus* cette exécution librement rythmée, tandis que l'ancienne exécution métrique trouvait sa continuation dans la rythmique de la *musica mensurata* (1).

Il reste encore à exposer rapidement le développement de la notation liturgique. Elle vient aussi de l'Orient; mais elle s'est augmentée d'éléments latins. Les neumes (de νεῦμα, signe) ont été ainsi nommés à cause de leur analogie avec les mouvements de la main du chef de chœur. Parmi les nombreux signes qui composent la notation neumatique, on peut distinguer ceux qui ont rapport à la structure mélodique, et ceux qui ne servent qu'à figurer l'ornementation. Les premiers ont le plus souvent un caractère diatonique et se composent de traits en ligne droite ou de points; ils dérivent des anciens accents. Les seconds sont en forme de crochets et désignent des agréments chromatiques ou autres. Dans leur usage le plus ancien, les neumes sont placés les uns à côté des autres au-dessus du texte, si bien que la disposition de la ligne mélodique apparaît clairement; et un groupe

(1) Quand il s'agit d'exécuter aujourd'hui le chant grégorien, il ne peut pas plus être question de revenir à la rythmique primitive dans tout son détail que de faire revivre la mélodie archaïque à degrés non diatoniques.

de signes rapprochés les uns des autres correspond à une seule phrase musicale.

Primitivement les neumes, à de rares exceptions près, n'indiquent pas l'étendue exacte des intervalles mais seulement le mouvement de la voix vers l'aigu ou vers le grave. Les mouvements de la main du chef de chœur représentaient plus exactement les intervalles et suppléaient à l'insuffisance des neumes à cet égard : c'est ce qu'on appelait la *cheironomie*. Les chanteurs eurent tout d'abord l'habitude de chanter par cœur sans aucun livre devant eux, avec le seul soutien de la cheironomie. On nomme *cheironomique* la forme des neumes de cette époque.

Tandis que, dans l'Église grecque, les neumes en sont restés jusqu'à l'heure actuelle au degré de développement que nous venons d'étudier, ils participèrent, dans l'Église latine, aux transformations du chant romain, et dans la latinisation progressive de tous les éléments musicaux venus de l'Orient, ils atteignirent, à leur manière, à une forme parfaite. L'invention d'une ligne horizontale pour marquer la hauteur d'un son fixe est un fait capital dans le développement de la musique occidentale, une nouveauté pleine de promesses, qui se produisit au moment où l'Église grecque se séparait de l'Église latine. Préparée par toutes sortes d'expériences, une réforme de cette première innovation eut lieu dans la première moitié du XIe siècle, grâce à Guido d'Arezzo, réforme dont l'humanité recueille encore aujourd'hui les fruits : la portée, avec son exacte détermination de chaque son et des intervalles, avait pour conséquence une prodigieuse révolution dans la théorie et la pratique du chant

d'église, révolution dont l'importance et les bienfaits pouvaient alors à peine être soupçonnés. La mémoire, jusque-là principal dépositaire de la tradition du chant sacré, abandonne cette fonction au parchemin. La cheironomie du chef de chœur devient inutile, et les chanteurs donnent désormais toute leur attention aux signes de la notation écrite. La tradition elle-même prend un caractère plus uniforme et plus stable, du moment qu'on possède tous les moyens de garantir la conservation des vieilles mélodies dans un état suffisant de pureté.

Par la suite, l'histoire de la notation liturgique est celle du développement des précédentes inventions. On s'en tint aux quatre lignes de Guido, en y adjoignant au besoin des lignes supplémentaires à l'intervalle de tierce; les clefs, au commencement de chaque ligne, et le custos, à la fin et dans les transpositions, furent aussi conservés. C'est seulement dans la forme des signes de notes qu'on dut introduire des améliorations. Au XIIe siècle se développa en France la *nota quadrata*, ou notation carrée, sans doute par suite de l'emploi d'un nouvel instrument d'écriture qui ne traçait plus que des figures anguleuses. Tous les neumes, simples ou complexes, qu'ils désignassent un seul son ou plusieurs, reçurent la forme carrée. A vrai dire, les signes des ornements avaient disparu en grande partie dès le XIe siècle, ou avaient pris la forme arrêtée des autres signes. La théorie des modes, qui s'était fondée sur le système musical des anciens Grecs, avait depuis longtemps préparé la diatonisation des mélodies; l'influence du nouveau système de notation, qui était juste-

ment basé sur l'échelle diatonique, parfit l'œuvre de la théorie des modes, si bien qu'à partir du XIIe siècle, en France et en Italie, où l'écriture carrée régnait sans conteste, la diatonisation et en même temps la latinisation du chant d'église étaient complètement achevées. C'est seulement dans les pays allemands qu'on resta fidèle au type de neumes primitif, sans vouloir admettre la notation carrée. La notation liturgique qui prévalut en Allemagne au delà du moyen âge est dite gothique; en son dernier état, à cause de son aspect compact et un peu informe, elle fut appelée « Hufnagelschrift » (notation en clous à ferrer). Ce type de notation, aussi bien que le type d'écriture carrée, servirent pour l'impression des livres de chants qui commencèrent à paraître dès la fin du XVe siècle. Les derniers efforts pour l'unification du chant d'église firent disparaître définitivement l'écriture gothique, et aujourd'hui la notation carrée règne dans la liturgie de l'Église romaine tout entière.

Séquences et tropes. — La latinisation progressive des formes venues de l'Orient se remarque particulièrement dans les séquences et les tropes qui apparurent pour la première fois au temps des Carolingiens et prirent pour la plupart naissance au monastère de Saint-Gall.

Suivant la tradition du monastère, un moine qui s'était enfui de Gimedia avait apporté dans son livre de chants quelques vers modulés en séquences. Les plus récentes recherches ont permis de compléter cette indication : les *sequentiæ* étaient

des jubilations alléluiatiques de l'Orient, des vocalises longuement développées auxquelles le moine de Saint-Gall, Notker (mort en 912), adapta des textes empruntés au modèle mentionné. L'origine orientale de cette nouvelle forme est indiscutablement attestée par l'étendue des vocalises (auxquelles la liturgie grégorienne ne laissait aucune place depuis que Grégoire le Grand avait adapté des vers aux alléluias) et par de nombreuses particularités, — comme la très rare notation de ces chants à la manière sémitique (de droite à gauche) dans le plus ancien manuscrit qui s'y rapporte (Cod. 484 de Saint-Gall). De plus, les séquences de Notker et celles de ses premiers successeurs allemands se conforment entièrement, dans la disposition des vers, à l'hymnodique du moyen âge grec (byzantine), et nous ne trouvons pas un seul exemple d'une structure analogue dans toutes les hymnes latines depuis saint Ambroise. Enfin le style musical des plus anciennes séquences révèle des particularités étrangères au chant de l'Église latine, mais qui se retrouvent toutes dans l'art byzantin.

Parmi les séquences encore aujourd'hui en usage, la séquence pascale de Wipo, *Victimæ paschali*, rappelle la structure des séquences de Notker. Une introduction de deux vers (de huit ou neuf syllabes) est suivie de cinq groupes de deux strophes. Les strophes ont de deux à quatre vers avec un nombre inégal de syllabes ; mais les strophes parallèles ont un même nombre de vers, composés d'un même nombre de syllabes, et sont traitées musicalement de façon analogue. C'est sans doute

pour des raisons de dogme que la cinquième strophe est tombée, tandis que la strophe parallèle a été conservée (cf. Wagner, *op. cit.*, p. 272). Sur chaque syllabe ne tombe presque jamais qu'une seule note, et c'est là une particularité spécifique des séquences.

La première période de l'histoire de la séquence est remplie par Notker et ses successeurs ; elle a pour théâtre principalement l'Allemagne. A la seconde période se rattachent les productions du monastère de Saint-Martial, à Limoges, tout à fait indépendantes des modèles créés à Saint-Gall. Cette nouvelle école atteignit son apogée dans le courant du XIIe siècle, avec Adam de Saint-Victor, dont les œuvres imitent si bien la forme des hymnes grecs que, s'en rapprochant de plus en plus, elles finissent par ne plus s'en distinguer du tout. Désormais l'introduction et la conclusion disparaissent ; toutes les strophes ont même structure, c'est-à-dire même nombre de vers, même nombre de syllabes par vers et même succession d'accents. Sous ce nouvel aspect, la séquence obtint encore plus de succès que précédemment et l'on continua de composer des séquences jusque dans le cours du XVIe siècle. A cause de leur style syllabique elles jouirent, dès le début, d'une grande popularité et elles devinrent une des sources du chant populaire liturgique. Mais, comme elles reléguaient à l'arrière-plan les parties plus anciennes et vraiment essentielles du chant sacré, l'Église en a limité le nombre à cinq dans le Missel du concile de Trente.

Les nombreux musiciens byzantins qui séjour-

nèrent en Occident au IXe et au Xe siècle permirent aux Français de faire connaissance avec des formes mélismatiques autres que les séquences, nommées *tropes*. De très bonne heure on avait appelé tropes des successions de sons non accompagnés de paroles, qui servaient comme de matériaux au chant liturgique ; au fond, les jubilations alléluiatiques étaient aussi des tropes. Pour assurer une place aux tropes dans la liturgie grégorienne, le moine de Saint-Gall Tuotilo (mort vers 915) eut l'idée de les employer comme complément aux formes déjà existantes, en y adjoignant des paroles. Il interpola de cette manière tous les chants de la messe, à l'exception du *Credo*, auquel on n'osa rien ajouter. Les tropes furent parfois tellement développés que, par exemple dans beaucoup d'introïts interpolés, on ne peut plus qu'avec peine discerner le texte original. Aux jours de fête la messe commençait souvent par une longue introduction, une sorte de prélude vocal qui aboutissait à l'introït. Bientôt on en vint à traiter en tropes les mélismes qui avaient subsisté depuis les temps primitifs dans les chants liturgiques, et à y joindre des paroles. C'est ainsi que les mélismes du *Kyrie* furent changés en tropes, comme aussi ceux des versets et l'offertoire, et bien d'autres, et presque toujours on observait la règle du syllabisme.

De même que les séquences, les tropes conquirent rapidement l'estime de bien des églises. Mais, comme ils constituaient une addition non organique à la liturgie et qu'ils menaçaient de détruire le vénérable édifice du chant d'église, ils

furent complètement rejetés du Missel et du Bréviaire par le concile de Trente. Ce ne fut qu'exceptionnellement que quelques tropes se conservèrent, quelques-uns par exemple dans l'église de Lyon jusqu'au XVIIIe siècle.

La dernière innovation qui conquit droit de cité dans la liturgie fut l'office sous forme poétique, qui, à partir du XIe siècle, fut très en faveur pour les fêtes des saints et des patrons locaux. Les textes des chants recevaient ici un vêtement poétique, excepté bien entendu l'ordinaire de la messe, les antiphones et les répons de l'office (ces derniers étaient appelés *historiæ*). Il faut chercher les origines de ce nouvel office dans les pièces de poésie qui font partie de l'ancienne prière des Heures (en dehors des hymnes). Au XIIe siècle cette forme est arrivée à son plus haut degré de perfection. Au point de vue de l'histoire du chant sacré elle présente ceci de remarquable que les pièces musicales y sont rangées dans l'ordre des huit modes, comme dans l'office *Corpus Christi*.

Décadence du chant grégorien. — Malgré sa latinisation progressive, dont nous avons souvent parlé, on peut dire que le chant grégorien s'est conservé au moyen âge d'une façon étonnamment fidèle. Son unité offre un caractère plus imposant encore si nous en jugeons par comparaison avec la tradition des chants liturgiques dans les églises d'Orient; et, en effet, il résulte des plus récents travaux que le chant grec du moyen âge présente des variantes si nombreuses et d'une importance telle que, en dehors du texte,

il ne reste plus grand'chose de commun dans les différentes façons de l'interpréter musicalement. Il en est tout autrement des nombreux documents que nous possédons sur la pratique du chant latin jusqu'à la fin du XVIe siècle. Les variations graphiques, qui donnent au premier abord un aspect différent aux livres des diverses contrées et des divers temps, s'expliquent facilement par le changement des instruments d'écriture et par quelques autres raisons. Mais personne ne songeait à rien modifier d'essentiel. Si, du point de vue esthétique, on osait risquer une objection, c'était bien timidement et en reconnaissant en même temps les qualités fondamentales et traditionnelles des chants liturgiques transmis de génération en génération, de sorte qu'il ne pouvait pas en résulter un dommage sérieux. Ce fut le caractère de la réforme des Cisterciens et des Dominicains au XIIe et au XIIIe siècle.

Le chant homophonique de l'Église courut un réel danger lorsque se développa la musique polyphonique et lorsque les musiciens du XVIe siècle, surtout en Italie, se laissèrent emporter dans le grand mouvement de l'humanisme. Il était inévitable que la musique polyphonique, avec ses moyens si puissants, vînt faire obstacle à l'humble mélodie homophonique grégorienne. Pour les amis de l'art nouveau le vieux chant liturgique perdit bientôt tout intérêt directement artistique; on s'en servit seulement pour résoudre les problèmes nouvellement posés. Peu à peu, l'un après l'autre, les chants liturgiques durent subir le traitement polyphonique, et la souveraineté sans

partage du chant grégorien à l'église fut dès lors pour toujours abolie. Cependant le chant grégorien était bien trop étroitement uni à la liturgie pour que le développement de l'art musical pût immédiatement menacer son existence. Il suffisait que son caractère proprement liturgique et sa suprématie dans la musique d'église fussent universellement reconnus.

Avec l'intense activité des polyphonistes et l'admission de leur musique à l'église, une certaine négligence s'introduisit d'elle-même dans la manière d'exécuter le chant liturgique. La sensibilité musicale des artistes et du public commença de se modifier en s'adaptant aux règles de l'art nouveau ; sur tous les points caractéristiques où l'art ancien différait du nouveau, on choisissait sans hésitation la pratique moderne. L'œil de l'observateur découvre ainsi dans certains livres de chants, à partir du XVIe siècle, des négligences de toutes sortes et des particularités, dans la disposition des paroles ou dans la constitution de la tonalité, qui sont dues à l'influence de la musique polyphonique. Pourtant il y a beaucoup d'autres livres, jusque dans le courant du XVIIe siècle, qui présentent un texte très sûr ; et c'est la preuve que la polyphonie des classiques et le vieux style du chant sacré ne devaient pas nécessairement entrer en lutte, mais qu'une séparation pacifique des deux sphères d'influence pour la préservation des éléments spécifiques de chaque art, était, et reste encore aujourd'hui possible.

La cause immédiate de la décadence du chant grégorien fut l'humanisme des musiciens du

XVIe siècle et leur attitude critique à l'égard de l'esthétique du chant sacré. Les écrivains nourris de la pensée antique se mirent à élever toutes sortes d'objections contre les caractères traditionnels du chant grégorien. L'admiration exagérée des anciens et l'aversion pour le moyen âge se répandirent aussi dans les cercles des musiciens exécutants et l'on commença à parler d'une réforme du chant sacré. Les reproches que l'on adressait à l'art grégorien portaient notamment sur trois points: l'étendue de certains chants, la disposition des paroles, et de nombreux détails d'ordre modal ou autre.

Les mélodies jugées trop longues par beaucoup d'esthéticiens du XVIe siècle appartiennent au genre des chants en solo. Quand la liturgie prescrit le chant en solo ou en chœur, la différence technique entre les deux styles ne peut résider que dans les dimensions plus ou moins amples du revêtement mélodique. Les chants en solo, qui, à cet égard, sont traités de la même manière que les chants en chœur, constituent de véritables erreurs artistiques. Si l'Église avait aboli d'une façon générale l'ancien usage de confier à des solistes certaines parties de la liturgie, alors ces abréviations seraient justifiées liturgiquement et musicalement. Les écrivains qui critiquaient le mélisme l'appréciaient du point de vue de leur musique polyphonique, qui est essentiellement chorale, et voulaient la priver de son moyen d'expression le plus puissant en même temps que le mieux consacré par la tradition.

Ce qu'on reprochait à la disposition des paroles,

c'étaient les fautes contre la quantité, qu'on appelait des barbarismes. Le chant sacré ne suivait pas la conception quantitative de la prosodie latine classique, mais cette conception qualitative adoptée par le moyen âge, qui donne moins d'importance aux longues et aux brèves. Le latin d'église n'est pas le latin classique, mais, au point de vue historique, aussi bien qu'au point de vue liturgique, il possède comme lui ses titres justificatifs. L'époque où le latin était encore une langue vivante, c'est-à-dire tout le moyen âge, a accepté sans hésitation cette façon de voir, comme en font foi tous ses livres de chant sans exception. Tant que le latin d'église conserve ses droits dans la liturgie, la disposition des paroles dans le chant sacré ne mérite aucun reproche. Du reste les critiques qu'on opposait au chant d'église traditionnel reposaient principalement sur une conception trop étroite de règles qui n'avaient de valeur que pour la musique polyphonique. Une réforme du chant sacré d'après les principes d'un art essentiellement différent ne pouvait donner qu'un résultat tout à fait arbitraire.

L'attitude de l'autorité ecclésiastique vis-à-vis de cet esprit d'innovation fut remarquable par son ferme attachement à la tradition. Au concile de Trente, les prélats voulaient même bannir définitivement de l'Église tous les chants non grégoriens, tant il est vrai qu'on pensait peu à modifier la tradition ou seulement à s'en montrer mécontent.

Pourtant les idées de réforme pénétrèrent jusque dans l'entourage du pape. Mais les autorités ecclésiastiques ne firent que très lentement et

à contre-cœur des concessions aux novateurs. Une réforme proposée par Palestrina et Zoilo ne fut pas admise, parce qu'elle s'éloignait trop de la tradition. Un résultat positif ne fut acquis qu'avec le *Graduale Medicæum* (1614 et 1615) que Suriano et Anerio avaient élaboré. Ce graduel ne parut du reste que sur l'initiative privée de l'éditeur Raimondi.

Le Graduel médicéen lui-même n'eut pas d'influence sur le développement ultérieur des réformes. Cependant les idées nouvelles devinrent bientôt propriété commune et l'on admit généralement la conception du latin répandue par les humanistes, de sorte qu'au XVII[e], au XVIII[e] et même au XIX[e] siècle les tentatives de réforme ne se comptent plus. Elles ont toutes ceci de commun qu'elles rejettent les particularités caractéristiques du chant du moyen âge, mais elles ne s'accordent pas en ce qui concerne les améliorations qu'elles prétendent apporter aux textes ; un seul et même livre renferme souvent des inconséquences ou des témérités qui ne peuvent s'expliquer que par la légèreté de l'auteur ou par son ignorance des lois du chant sacré. La facilité avec laquelle les nouveaux livres furent livrés à l'impression et répandus augmenta le mal. Il ne fut plus question d'unité ou seulement d'uniformité des chants liturgiques dans les différents pays et les différents diocèses.

A cela s'ajoutèrent d'autres circonstances défavorables. En Italie le triomphe de la musique profane instrumentale et dramatique balaya les dernières sympathies que le chant sacré pouvait conserver auprès des artistes et des amateurs de

musique. En Allemagne la guerre de Trente Ans détruisit toutes sortes d'institutions qui assuraient l'observation des règles de la liturgie et de l'art grégorien ; on commença à laisser de côté beaucoup de chants traditionnels, ou à les remplacer par des chants allemands, tendance qui, pendant la période de la philosophie dite des « lumières », trouva ses défenseurs même parmi les princes de l'Église.

En France la destinée du chant liturgique fut liée aux innovations introduites par les Gallicans et les Jansénistes. Des livres à la mode du temps prirent bientôt, dans les cathédrales, les paroisses et les églises des couvents, la place des anciens livres toujours conformes à la tradition ; et les compositions originales, dans la manière pathétique, mais creuse, de l'époque, ne manquaient pas non plus. Pourtant, en France, le plain-chant fut du moins toujours chanté, tandis que, jusque dans la première moitié du XIXe siècle, beaucoup de pays allemands l'avaient complètement remplacé par le lied spirituel en langue vulgaire, et ceux qui l'avaient conservé l'exécutaient d'une façon tout à fait peu artistique. Le seul point lumineux dans cette période, ce fut l'affirmation sans cesse répétée par les autorités ecclésiastiques de la haute valeur du chant grégorien comme forme musicale spécifiquement liturgique.

Restauration du chant grégorien. — Vers le milieu du XIXe siècle on en vint à reconnaître le triste état du chant sacré. Qu'une amélioration fût possible par un retour au passé, tous les esprits sérieux étaient d'accord là-dessus. Mais cette amélioration réclamait des études scienti-

fiques préalables sur l'histoire du chant sacré, et ainsi le point de départ de la restauration du chant grégorien fut la renaissance des études historiques auxquelles les savants français et allemands se livraient avec ardeur. C'est en France que le mouvement prit le plus d'intensité et donna les meilleurs résultats : c'est qu'il s'appuyait sur une pratique ininterrompue du chant grégorien et il trouvait le terrain préparé par les efforts déjà tentés pour restaurer la liturgie romaine abandonnée au XVII[e] et au XVIII[e] siècle ; enfin il découlait même organiquement de la restauration liturgique. Si donc les conditions favorables pour une réforme du chant sacré se trouvaient réunies, c'était en France plus que partout ailleurs.

Le restaurateur de la liturgie en France, l'abbé Dom Guéranger, de Solesmes, fut aussi le plus actif ouvrier de la restauration grégorienne. Avant lui et à côté de lui, bien d'autres explorèrent ce domaine riche en promesses, et le résultat surprenant de leurs recherches fut la découverte de la tradition admirablement uniforme du chant grégorien jusqu'au XVII[e] siècle. En faisant de l'étude de l'art grégorien une des obligations fondamentales de la vie pour ses fils spirituels, Dom Guéranger établit une organisation solide qui assura le succès de son entreprise.

En Allemagne le mouvement prit une autre tournure. La Congrégation romaine des Rites avait accordé, le 1[er] octobre 1868, un privilège de trente ans pour la réimpression du *Graduale Medicæum* de 1614 et 1615 ; de nombreux décrets affirmaient le caractère officiel de la nouvelle édi-

tion et en recommandaient chaudement l'adoption.

Lorsque Dom Jos. Pothier, de Solesmes, publia en 1880 son ouvrage classique sur les mélodies grégoriennes d'après la tradition, et en 1883 la première édition du chant traditionnel dans son *Liber Gradualis*, œuvre de longue haleine et de patiente recherche, on entra dans la voie sûre de la discussion scientifique. Le Congrès d'Arezzo, organisé en 1882 par les représentants de la science grégorienne, alla justement à l'encontre du but qu'il se proposait d'atteindre ; la Congrégation des Rites rendit en effet un nouveau décret en faveur des livres dont elle avait autorisé la publication. Les infatigables moines de Solesmes commencèrent, en 1889, à faire paraître les quatre livraisons annuelles de la *Paléographie musicale*, recueil de travaux scientifiques amplement développés, qui rattachait habilement aux reproductions techniquement parfaites des vieux manuscrits des dissertations sur le chant grégorien.

En Allemagne, bien des amis de la science grégorienne travaillaient à préparer l'avenir, tandis que la Société Cécilienne déployait une activité féconde dans les limites de la réglementation ecclésiastique existante. Lorsque les trente années du privilège pour l'impression du Graduel médicéen furent expirées, le Saint-Siège se vit obligé de revenir sur ses décisions précédentes et de rendre à l'Église son chant traditionnel. Déjà Léon XIII avait ouvert la porte aux vieilles mélodies, notamment par le bref *Nos quidem* du 17 mai 1901, adressé à l'abbé de Solesmes. Son successeur Pie X, déjà zélé partisan du chant gré-

gorien lorsqu'il était cardinal, fit enfin le dernier pas décisif et décréta par son *Motu proprio* sur la musique d'église du 22 novembre 1903, et par l'ordonnance de la Congrégation des Rites du 8 janvier 1904, que le chant traditionnel reprendrait sa place dans toute l'Église. En mars et avril de la même année eurent lieu à Rome les fêtes pour le treizième centenaire de Grégoire le Grand : le chant traditionnel y fit son entrée officielle à Saint-Pierre en présence du pape, du collège des cardinaux, et d'un grand nombre de prélats de toutes les parties du monde ; un chœur composé d'élèves de tous les instituts théologiques de Rome prit part aux cérémonies solennelles de la messe du pape le 11 avril, et symbolisa l'acceptation de la restauration grégorienne dans le monde catholique tout entier. Le congrès romain de chant sacré, tenu à la même époque, réunit les plus importants spécialistes de tous les pays et apporta au vénérable gardien des biens liturgiques de l'Église les remercîments respectueux de la science. Bientôt après, Pie X décida l'établissement d'une édition vaticane du chant traditionnel, et en confia le soin à une commission internationale présidée par Dom Pothier ; le premier fruit de ses travaux fut l'*Ordinarium Missæ*, qui fut adopté comme édition officielle du Saint-Siège par la Congrégation des Rites, le 14 août 1905. Le Graduel complet parut en 1908 ; les autres livres sont en préparation. Reste maintenant à faire passer dans la pratique, en instruisant convenablement tous les chœurs d'église, la réforme si heureusement accomplie en principe.

II

LE LIED D'ÉGLISE ALLEMAND.

Le lied d'église allemand avant la Réforme protestante. — Rien ne symbolise d'une façon plus vive et plus frappante la profonde pensée de l'universalité de l'Église catholique que l'unité de la liturgie et, intérieurement à elle, l'unité de la langue liturgique. Il est vrai que, dans le cours des temps, surtout chez les peuples allemands, — car les nations romaines étaient familières avec le latin, — le besoin se fit sentir de chanter en langue vulgaire dans des occasions non prévues par la liturgie. Mais il est impossible de voir là un premier manquement à la règle, qui acheminerait à la complète rupture de l'unité liturgique.

Il faut chercher l'origine de ces chants en langue vulgaire dans l'exclamation « Kyrie eleison ! » qu'en dehors de toute liturgie le peuple entonnait dans les circonstances où il pouvait exprimer spontanément son sentiment religieux : avant et après le sermon, dans les pèlerinages et les processions, comme aussi avant le combat. Lorsque, en 819, on transporta les reliques de saint Boniface de Mayence à Fulda, le « Kyrie eleison » retentit sur les lèvres des fidèles. A l'entrée solennelle du moine Dethmar

à Prague dont il était l'évêque, le prêtres entonnèrent le « Te Deum laudamus », tandis que le duc avec sa suite chantait : « Christe Kinâdo ! Kyrie eleison, unde die Heilige alle helfant uns ! Kyrie eleison ! » A la bataille de Saucourt, le 3 août 881, le jeune Louis III, à la vue de ses ennemis les Normands, élève la voix en un chant inspiré et toute son armée s'unit à lui en s'écriant : « Kyrie eleison ! » Nous ne nous étonnerons pas, en présence d'un si fréquent usage du *Kyrie*, que souvent la joie tumultueuse de la foule à prononcer ces mots gravés dans sa mémoire comme dans l'airain ait nui à la beauté de la forme musicale dont elle les revêtait; ainsi nous nous expliquerons facilement cette instruction des statuts de Salzbourg (799) : « Le peuple doit apprendre à chanter le *Kyrie eleison*, non pas d'une façon barbare comme jusqu'ici, mais beaucoup mieux. »

La première phase de l'évolution du chant d'église allemand commence alors, et, dans la seconde moitié du IXe siècle, on essaye de placer des paroles allemandes sous les jubilations de ces « Kyrie eleison », pratique tout à fait semblable aux séquences de Notker. Du « Kyrieleis » toujours répété comme conclusion vint le nom de *Leisen* donné à ses chants. Un Kyrieleis pour la fête de saint Pierre est parvenu jusqu'à nous :

Unsar trothin hat farsalt sancte [*Petre giuualt.*]	Notre Seigneur a donné à saint Pierre le pouvoir
Daz er mac ginerjan	de sauver de la perdition
ze imo dingenten man.	l'homme qui espère en lui.
Kyrie eleison, Christe eleison.	Kyrie eleison, Christe eleison.

La notation neumatique de la mélodie nous a été aussi conservée.

Un infatigable chercheur, le Dr Wilhelm Bäumker (*Das deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*) a aussi découvert la mélodie d'un très ancien Kyrieleis, le chant de Noël :

Nun siet uns willekomen, Herr Kerst (Christ)
Die ihr unser aller herr siet.

Soyez le bienvenu, Seigneur Christ,
Qui êtes notre souverain maître.

Le commencement de la mélodie se trouve déjà dans un livre d'évangiles de l'empereur Otto III (980-1002).

A ces productions originales s'ajoutèrent ensuite des traductions des textes liturgiques, particulièrement des hymnes d'église. Il faut remarquer, au point de vue de l'histoire littéraire, l'influence considérable de ce lyrisme ecclésiastique sur la poésie profane de la même époque. L'*Evangelienbuch* rimé d'Ottfried de Wissembourg, par exemple, qui fut achevé vers 868 — quelques vers sont accompagnés de neumes, — présente la même forme de vers et de strophe que les plus anciennes hymnes d'église.

Le nombre des chants d'église allemands augmenta continuellement. Vers l'année 1148, Gerhoch, prévôt de Reichersberg, pouvait déjà écrire : « Le monde entier chante la louange du Sauveur dans des lieds en langue vulgaire ; c'est surtout le cas chez les Allemands dont la langue convient aux chants bien sonnants. » (Jansen, *Geschichte des Deutschen Volkes*, t. I, p. 220). De cette époque

date le puissant lied : « Christ, der du geboren bist », que l'archevêque de Mayence Christian chanta au commencement de la babaille de Tusculum en 1167 ; un siècle plus tard, dans la bataille sanglante de Marchfeld, en 1278, l'évêque de Bâle Heinrich entonnait le chant de prière, que reprenait l'armée tout entière : « Sant Mari mouter unde mait, All unsrin not si dir gekleit ! » (Sainte Marie, mère et vierge, nous crions vers toi notre détresse !) Mais si l'amour des combats créa d'ardents chants de guerre, l'amour de Dieu produisit aussi d'intimes chants de paix pour les différentes fêtes de l'Église. Le lied : « Ein Kindelein so lobelich » célébrait la fête de Noël ; à Pâques retentissait le chant de joie : « Christ ist erstanden von den Martern alle » ; à la Pentecôte on chantait : « Nun bitten wir den Heiligen Geist. » Les lieds : « Komm Heil'ger Geist, Herre Got », « Christ fuor gen Himmel » et « In Gottes Namen fahren wir » étaient sur toutes les bouches.

Le XIIIe siècle apporta une nouvelle vie au chant d'église allemand ; sous l'influence de la toute récente floraison du *Minnegesang* (chant d'amour), qui offrait ses fleurs printanières non seulement à l'amour profane, mais aussi à l'amour spirituel, le trésor des chants d'église s'accrut encore, particulièrement d'un grand nombre de *Marienlieder* (lieds de la Vierge Marie) composés par les meilleurs chanteurs. Le plus grand d'entre eux, Walter von der Vogelweide, ne fit pas résonner les plus douces cordes de sa lyre en l'honneur de la Vierge Marie, mais il fit entendre ses magnifiques *Kreuzlieder* (lieds de la Croix) : « Viel sunge ware Minne » et

« Nu alrest leb ich mir werde ». Konrad de Würzbourg, Heinrich Frauenlob, Gottfried de Strasbourg, forment autour de leur maître Walter une brillante escorte.

Au milieu de cette floraison printanière de lieds surviennent les rudes tempêtes du XIVe siècle. Des troubles lamentables dans l'Église et dans l'État paralysaient tout essor joyeux ; partout la mort, la ruine, l'effroi. Les flagellants entrent en scène. La croix rouge sur leurs chapeaux, des fouets dans les mains, ils parcouraient le pays, pour détourner le malheur par la pénitence et la prière. Leurs chants sont terribles, effroyables : « Nun tretent herzu, die büssen wöllen, fliehen wir die heissen Höllen », « Sünder, womit wilt du mir lohnen? » etc. (cf. Paul Runge, *Die Lieder und Melodien der Geissler des Jahres*, 1349).

Comme des chants de paix venus d'un autre monde résonnent alors les mélodies profondément émues des mystiques ; il faut citer ici au premier rang le moine dominicain Johannes Tauler (mort en 1361) avec son merveilleux : « Uns komt ein Schif gefaren » ; puis, à côté de lui, Heinrich Suso, Nicolas de Bâle, Nicolas de Strasbourg, Rulmann Merswin.

L'introduction de nouvelles fêtes ecclésiastiques (fête de la Trinité, Fête-Dieu) et le développement du drame religieux fournirent une nouvelle matière au chant d'église ; et ce fut encore la traduction des chants latins liturgiques qui enrichit de maints joyaux le répertoire du lied spirituel. Le Moine de Salzbourg composait ses hymnes : « Kum sanfter Trost, Heiliger Geist » (*Veni sancte Spiritus*),

« Lob, o Sion, deinen Hailer » (*Lauda, Sion, Salvatorem*), « Lobt all Zungen des ernreichen » (*Pange lingua gloriosi*); et Heinrich de Laufenberg, à son exemple : « Vern von der sunne vfegang » (*A solis ortu cardine*), « Ein Kind ist g'born ze Bethlehem » (*Puer natus in Bethleem*), etc.

Les *Glossenlieder* forment un genre particulier de poésies ; la pensée y est d'abord exprimée en latin puis redite et commentée en allemand ; par exemple :

Ave maris stella, bis grüesst ein stern im meer,
Tu verbi Dei cella, Du Gottesmuoter her.

La *Mischpoesie*, avec ses vers tour à tour latins et allemands, devint encore plus populaire. Voici la plus charmante des pièces de cette sorte :

In dulci jubilo
Nu singet und sit froh !
Unsres Herzens Wonne
Leit in præsepio
Und leuchtet als die Sonne
Matris in gremio
Alpha es et O.

Parmi les poètes compositeurs de lieds de cette époque on peut encore citer les noms connus de Hans Muscatblüt, de Sebastian Brant, d'Oswald de Wolkenstein.

Heinrich von Laufenberg eut un mérite particulier : il est l'inventeur de ce qu'on appela des *Contrafacta*. Le lied profane de ce temps-là était parfois déparé par des paroles choquantes, d'autant plus regrettables que la mélodie était souvent d'une

remarquable beauté. Pour pouvoir employer la mélodie à l'église, Heinrich remplaça les textes d'un caractère léger par des poésies spirituelles. Le répertoire du chant d'église fut ainsi enrichi de toute une série de magnifiques lieds. Voici un exemple de *contrafactum* de la fin du XVe siècle :

Inspruck, ich muss dich lassen
ich fahr dahin mein strassen
in fremde Land dahin.

CONTRAFACTUM :

O Welt, ich muss dich lassen
ich fahr dahin mein strassen
ins Ewig Vaterland.

**

Insprück, il faut que je te quitte.
Je vais mon chemin
Vers le pays étranger.

CONTRAFACTUM :

O monde, il faut que je te quitte.
Je vais mon chemin
Vers ma patrie éternelle.

L'invention de l'imprimerie et, plus tard, celle des caractères en métal pour l'impression des notes contribuèrent à l'extension du chant d'église allemand. Jusque-là le poète devait s'imposer des limites étroites dans la composition de ses lieds, pour ne pas surcharger la mémoire du peuple en lui donnant trop de strophes à chanter. Il put dès lors se livrer librement à l'inspiration de son génie.

D'abord les lieds parurent sur des feuilles détachées, puis comme supplément aux Plenaria et aux Agenda, dans les livres et les collections de lieds profanes, dans les livres de prières, et enfin dans des *Gesangbücher* (livres de chants) spéciaux. Certes on y rencontre souvent des productions médiocres ; mais en général la qualité ne le cède pas à la quantité. Les textes en ont été rassemblés par deux grands savants, Hoffmann von Fallersleben dans sa *Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit* et Philipp Wackernagel dans son ouvrage intitulé : *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts*. Wackernagel n'a pas réuni moins de 1,448 lieds, tous antérieurs à la Réforme. Malgré cela les érudits protestants, même les plus sérieux, continuent encore de soutenir, contre toute évidence, qu'il ne peut pas être question d'un lied spirituel allemand avant la Réforme, et que Luther est le père du chant d'église allemand. Du moins l'historien Wilhelm Langhans, pourtant si partial, et qui se soucie fort peu d'objectivité toutes les fois qu'il s'agit de questions catholiques, dit dans sa *Geschichte der Musik* (tome 1, p. 54) : « On ne peut attribuer exclusivement à Luther l'introduction du choral en langue allemande, puisqu'on a démontré qu'il était en usage dès le xve siècle. » Du reste Luther lui-même nous épargne la peine de réfuter les assertions auxquelles nous faisions allusion tout à l'heure, puisqu'il a écrit au début de ses *Geistliche Lieder* (Wittenberg, 1535) : « Maintenant viennent quelques chants spirituels, composés par les anciens... Nous les avons

rassemblés aussi... comme témoignage de la foi des chrétiens qui ont vécu avant nous. » Et il a dit dans ses sermons : « Chez les papistes on a chanté de beaux lieds : « Der die Hölle zerbrach und die leidigen Teufel darin überwand » ; et aussi : « Christ ist erstanden von seiner Marter allen ». Ces chants-là viennent du cœur. A Noël on a chanté encore : « Ein Kindelein so lobelich ist uns geboren heute. » D'autre part Mélanchthon remarque dans son Apologie de la confession d'Augsbourg (vingt-quatrième article) : « Cet usage a été de tout temps honoré dans l'Église. Car l'on a chanté plus ou moins de chants allemands, suivant les lieux ; dans toutes les églises le peuple a toujours chanté quelque chose en allemand. Il n'y a là rien de si nouveau. »

Maintenant que nous avons rapidement établi l'existence d'un lied spirituel catholique antérieur à la Réforme, nous allons examiner l'œuvre de Luther lui-même dans ce domaine. Nous n'avons pas ici à juger la personnalité de Luther au point de vue dogmatique, ou au point de vue de l'histoire de l'Église, mais nous rechercherons seulement quelle fut son influence sur le développement de la musique au XVIe siècle.

Le lied d'église allemand au temps de la Réforme. — La Réforme amenait non seulement dans le domaine ecclésiastique, mais aussi dans l'art musical, et spécialement dans le chant d'église allemand, une révolution complète.

Nous avons vu que le chant liturgique de l'Église catholique depuis le temps des apôtres était uniquement et exclusivement le chant latin, et spécia-

lement le chant grégorien ; l'Église a toujours conservé à cet égard la même attitude inébranlable. Une série de décrets romains et de nombreuses ordonnances des synodes provinciaux et diocésains traitent ce point d'une façon très développée et condamnent tout particulièrement l'abus des chants en allemand dans les grandes solennités officielles, mais lui assignent sa place dans le service divin extraliturgique, comme les dévotions populaires de l'après-midi, les processions, les pèlerinages, etc. Citons par exemple le concile de Bâle (1453), le synode de Schwerin (1492), celui de Cologne (1536), etc. La discussion du fondement de telles décisions sort du cadre de ce travail, mais peut-être ces décrets ecclésiastiques furent-ils justement la source d'où bien des érudits protestants, trop peu au courant de la liturgie, tirèrent cette conclusion que le chant allemand n'existait absolument pas, ou du moins végétait lamentablement, dans le sein de l'Église catholique. Ils n'étaient pas éclairés par ce fait que dans beaucoup de pays les ordonnances ecclésiastiques ne furent pas observées, et que même des évêques, dans leur trop grande indulgence, toléraient le chant allemand pendant le service liturgique.

Cette situation extraliturgique du chant allemand subit avec Luther une complète transformation; désormais ce chant devient le symbole liturgique de la nouvelle religion. La raison en est simple. Le foyer central de la vie ecclésiastique, la messe, avait été supprimé par Luther ; s'il voulait que le culte protestant ne s'appauvrît point jusqu'à devenir une forme tout à

fait vide, il devait donc donner aux partisans de la nouvelle doctrine un équivalent de la messe, qui devînt le lien entre l'autel et le peuple, il devait faire participer activement les fidèles à la nouvelle liturgie, et le seul moyen qui restât à sa disposition c'était le chant allemand. Le chœur des chanteurs, jusque-là chargé d'exécuter la musique liturgique, représentait la communauté des fidèles. Il fut exclu de l'Église réformée ; la communauté des fidèles tout entière prit sa place et ainsi fut institué le chant de la communauté (*Gemeindegesang*). On a prétendu, il est vrai, que Luther, et surtout ses amis, n'avaient pas d'abord pensé au chant de la communauté (*Gemeindegesang*) mais au chant du chœur (*Chorgesang*), et que la communauté se serait arrogé elle-même les fonctions du chœur, mais on oublie que le *Wittenberger Chorgesangbuch* de 1524, que l'on cite ici comme preuve, n'était qu'un des trois différents livres de chants évangéliques qui parurent simultanément en 1524.

En tout cas, ce qui est sûr, c'est que Luther ne répudia pas immédiatement le chant latin ; il était trop avisé pour cela ; même il le conserva assez longtemps « à cause des écoliers ». Et puis il ne pouvait pas tant s'occuper du chant d'église au début de son activité réformatrice ; des tâches plus importantes s'offraient à lui. Lorsque, en 1517, par l'exposé de ses thèses, il eut donné le signal de la rupture avec la vieille Église, et lancé son appel à la liberté, alors commença pour l'Allemagne une période de difficultés et d'épreuves pendant laquelle les chants joyeux se turent ; ce fut seulement en 1522, lorsque Luther eut terminé sa traduction de la

Bible, qu'il put entreprendre l'organisation du chant sacré.

Quels sont donc les mérites de Luther comme poète et comme compositeur? De même que depuis la fin du moyen âge toutes les découvertes qui se rapportèrent par quelque côté à la musique étaient attribuées à Guido d'Arezzo, de même on fit honneur à Luther, comme poète et comme compositeur, d'une foule innombrable de chants d'église. Les recherches scientifiques des historiens ont mis fin à cette tradition sans fondement. Mais on tomba bientôt d'un excès dans l'autre, et, comme par une surenchère de l'esprit de négation, fréquente dans le domaine de l'histoire de la musique, on refusa à Luther toute invention personnelle; par exemple le surintendant spécial de Stuttgart, M. Bernhard, ne reconnaît à Luther que la paternité de deux lieds et pense qu'en raison de sa prodigieuse activité il lui était impossible de trouver le temps nécessaire pour composer. Étant donné l'enthousiasme de Luther pour le chant d'église et son ardeur à le réformer, il est tout à fait invraisemblable qu'il n'ait rien ou presque rien produit des milliers de lieds qui poussaient alors de toutes parts comme des champignons. Mais des trente-six lieds qui lui sont attribués, quels sont ceux qui lui appartiennent en propriété? quel en est le nombre? Il est très difficile de le dire. La même incertitude règne, que nous considérions dans Luther le poète ou bien le compositeur. Sa valeur musicale est pourtant hors de doute; elle est mise en évidence par la haute estime où il tient la musique et par son blâme sévère pour ceux qui la dédaignent : « J'ai toujours

aimé la musique, disait-il... Il faut de toute nécessité cultiver la musique dans les écoles, et un maître d'école doit savoir chanter, sans cela je ne le considère point ! »

Dans l'*Harmonia cantionum ecclesiasticarum*, que Calvisius publia en 1597, 137 lieds sont encore attribués à Luther. Depuis le temps du fameux Cantor de Saint-Thomas, la critique est devenue plus exigeante, si bien que Koch dans sa *Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesanges* ne revendique pour Luther que la paternité de trois mélodies ; et de plus récents historiens de la musique, qui sont protestants, s'en tiennent à une seule : « Eine feste Burg ist unser Gott », pour laquelle le témoignage du savant Sleidanus (1555) subsiste. Pourtant ce témoignage lui-même est déjà ébranlé : W. Bäumker notamment, dans les *Monatshefte für Musikgeschichte* (année 1880, n° 10), a donné la preuve que la mélodie de ce lied se compose de motifs empruntés au chant grégorien. On a reconnu le bien-fondé de cette conclusion critique, du côté protestant ; c'est ainsi que Wilhelm Nelle, par exemple, dans sa *Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes* (1904), écrit : « A coup sûr, aucune mélodie ne peut être attribuée à Luther, pas même « Eine feste Burg ». L'indication de Sleidanus dans son *Histoire de la Réforme* ne peut être considérée comme une preuve valable, étant donné le silence de toutes les autres sources. » Il est regrettable que ce Nelle, qui se présente ici comme un historien si objectif et si soucieux de vérité, ne puisse, dans d'autres parties de son ouvrage, se montrer plus impartial vis-à-vis de l'Église romaine.

Quoi qu'il en soit, l'importance de Luther dans l'histoire du chant d'église allemand reste, à notre avis, la même, qu'il ait ou non composé des lieds, que deux ou trois mélodies doivent ou non lui être attribuées, car son mérite est dans sa sollicitude à l'égard du chant d'église, et ce mérite lui sera toujours reconnu par les historiens catholiques.

Quelles furent les sources auxquelles Luther et ses amis puisèrent quand il s'agit de constituer la mélodie du chant d'église? Avant tout, ils exploitèrent le riche trésor des mélodies de l'Église catholique, principalement les mélodies des anciennes hymnes avec leur simplicité tout unie et leur profonde piété; beaucoup de ces phrases mélodiques subirent d'ailleurs des modifications importantes ou même une élaboration nouvelle. En second lieu viennent le lied populaire religieux et profane et l'ancien lied allemand d'église; on ne dédaigna point non plus les chansons des frères bohémiens et moraves et le psautier des réformés français. Il faut ajouter enfin un grand nombre de productions originales, de sorte qu'on put bientôt disposer de plusieurs milliers de lieds.

La question des paroles fut résolue de la même manière que celle de la mélodie; on traduisit des chants latins en allemand; on transforma les textes profanes en textes sacrés; la quantité innombrable des poésies originales qui parurent alors, fournit le reste. Le vœu de Luther, tel qu'il le confia à Spalatin : « Nous cherchons partout des poètes », devait se réaliser bien mieux qu'il ne le pensait peut-être lui-même : des noms comme ceux de Speratus, Gramann, Jonas, Eber suffisent à rap-

peler le souvenir de cette riche moisson poétique.

Telle fut la seule forme nouvelle du chant d'église protestant, le *choral*, comme on l'appelait alors généralement, qui avait nettement le caractère d'un chant populaire. Mais en même temps se développait un second genre, le choral en style polyphonique, sur le modèle du lied contrapontique et du motet. Nous y trouvons la mélodie au ténor (que les autres voix contrepointent), mais aussi aux autres voix, suivant l'exemple de l'école néerlandaise. Ainsi fut inaugurée une forme plus artistique du choral ; ainsi naquit cet art qu'on nomma *Choralkunst*. La mélodie n'est plus ici le principal ; mais l'habile construction du morceau importe surtout, de sorte que le compositeur compte seul désormais, et non plus l'inventeur de la mélodie comme par le passé, — du moins jusqu'au moment où inventeur et compositeur ne feront plus qu'une seule et même personne. Ce fut un grand progrès lorsqu'on en vint, dans les dernières années du XVI[e] siècle, à confier la mélodie à la voix la plus haute, et à rendre ainsi au joyau son éclat si longtemps voilé. Ce fut aussi le premier pas qui commença de rapprocher le style polyphonique du style harmonique. La première œuvre publiée dans le genre du choral polyphonique fut le *geystliche gesank Buchleyn* en cinq volumes, chaque volume contenant une des parties vocales de ces chants à cinq voix (Wittenberg, 1524), résultat des efforts combinés de Luther et de ses collaborateurs, Johann Walther, maître de chapelle de Torgau, et Konrad von Ruppich, maître de chapelle du prince-électeur de Saxe, qu'il avait appelés auprès de lui

à Wittenberg, pour organiser la partie musicale du service divin. Trente-huit chants allemands et cinq latins avaient trouvé place dans cet ouvrage, précédés d'une préface de Luther; dans les éditions ultérieures le nombre des chants augmenta continuellement, si bien que la dernière en contient soixante-dix-huit allemands et quarante-sept latins.

Pour assurer l'exécution correcte de ces chants polyphoniques, Luther s'occupa de constituer de nouvelles Chanteries (*Kantoreien*), qui prirent plus tard une grande importance et un rôle influent dans la vie musicale de l'Église protestante; la plus célèbre d'entre elles fut celle de l'église Saint-Thomas de Leipzig, dont la direction fut confiée à des hommes comme Rhaw, Calvisius, Kuhnau, Jean-Sébastien Bach. Parmi les autres compositeurs protestants qui se sont appliqués avec talent au développement de la nouvelle forme d'art, nous pouvons citer encore : Lukas Osiander (*50 geistliche Lieder und Psalmen*), Bartholomæus Gesius, Melchior Vulpius, Leo Hassler, Joachim von Burgk (mort en 1610, auteur des *teutsche Lieder vom heil. Ehestande*) et surtout Johann Eccard, disciple d'Orlando, dont les charmantes compositions jouirent d'une immense popularité ; avec ses lieds d'église à cinq voix et ses *Preussische Festlieder* à cinq, six, sept et huit voix, il s'est acquis une renommée impérissable. A la fin du XVIe siècle nous rencontrons le fameux Michael Prætorius (1571-1621), aussi remarquable comme compositeur que comme écrivain; ses *Musæ Sioniæ*, et surtout son *Syntagma musicum* en trois

parties sont des mines précieuses de renseignements pour l'historien moderne. Après lui nous arrivons à Schein, à Schütz et aux deux géants Bach et Hændel.

Mais le centre autour duquel gravite toute la musique d'église protestante, c'est — et ce sera toujours — le chant homophonique de la communauté des fidèles, qui, par suite, y a pris un développement considérable.

Le chant d'église allemand fut une arme puissante au service de la nouvelle doctrine ; il permettait au peuple de prendre part au service divin, dans sa propre langue, et, pour ainsi dire, à titre de coopérateur indispensable. Il faut apprécier la valeur d'un tel mobile psychologique pour comprendre ce mot des protestants que les lieds de Luther ont ramené à l'Évangile des villes entières.

Le lied allemand dans l'Église catholique après la Réforme. — Le brillant essor du lied dans l'Église protestante exerça nécessairement une action salutaire sur le chant allemand dans l'Église catholique. Une raison d'ordre pratique peut bien aussi avoir joué en cette affaire un rôle décisif. Les livres de lieds protestants, dont les éditions se succédaient si rapidement, tombaient souvent entre les mains des catholiques, qui, à cette époque où l'on était passionné de chant, se jetaient avec enthousiasme sur les lieds allemands et entraient ainsi inconsciemment dans l'esprit de la nouvelle doctrine. Ce danger ne pouvait être écarté que par la publication de recueils catholiques

du même genre, et c'est ainsi que parut en 1537 *Ein New Gesangbüchlin geystlicher Lieder vor alle guthe Christen nach Ordnung Christlicher Kirchen* (Gedruckt zu Leiptzigk durch Nickel Wolrab). L'éditeur était le dominicain Michael Vehe, prévôt du chapitre à Halle sur la Saal. Cet ouvrage contenait 52 textes de lieds et 47 mélodies. C'étaient en partie de vieux lieds d'église catholiques, mais dans la version adoptée par les protestants. Les paroles des nouveaux lieds avaient pour auteurs Kaspar Querhammer, bourgmestre de Halle, Wicelius, conseiller de l'abbaye de Fulda, et Sébastian Brant; les mélodies avaient été composées par Kaspar Querhammer déjà nommé, et par les deux organistes Johann Hoffmann et Wolfgang Heintz. Le second livre de chants catholiques porta le titre suivant : *Geistliche Lieder und Psalmen*, herausgegeben von dem Thumdechant zu Budissin (édité par le doyen du chapitre de Bautzen) Johann Leisentrit, gedruckt durch Hans Wohlrab 1567 zu Budissin. Parmi ses 250 textes et ses 147 mélodies il se trouve 66 lieds de poètes protestants, dont 4 de Luther, ce qui prouve bien avec quelle facilité le lied protestant fut admis dans l'Église catholique. Remarquons cette indication du titre dans la deuxième (1573) et la troisième (1584) édition : « Aussi pour l'office de la Sainte Messe », et la note suivante qui est la première contribution importante à l'histoire de la pédagogie musicale dans les écoles primaires : « Les instituteurs doivent enseigner de tels chants à l'école, et les chanter à l'église, de sorte que le

peuple entier pourra les comprendre et les chanter avec eux. » Un « court extrait » de ce recueil, édité sur l'ordre de l'évêque de Bamberg, forme le premier livre de chant diocésain. Parmi les nombreux ouvrages du même genre qui parurent par la suite, celui qui fut composé en 1625 par l'abbé du couvent des Bénédictins de Göttweih en Autriche, Grégorius Corner, est de beaucoup le plus riche, et il demeura la source inépuisable qui alimenta toutes les publications ultérieures. Comme, à cette époque, le principe *cujus regio, illius religio* restait vrai, l'auteur se proposait pour but « de ne pas éloigner encore une fois de la vieille religion ceux-là particulièrement qui avaient pris auparavant le goût des séductions du chant ».

Vers le milieu du XVIIe siècle le jésuite Friedrich von Spee publia de merveilleux lieds dans son *Trutznachtigall* et son *Güldenes Tugendbuch*; à côté de lui, Angleus Silesius, avec son *Heilige Seelenlust*, tint une place honorable. Le mouvement qui se manifeste alors dans la littérature allemande eut aussi son influence sur le lied spirituel, et nous voyons le sentiment subjectif l'emporter toujours de plus en plus sur l'intention d'édification générale. Il se passa quelque chose de semblable pour la musique : le style sévère du vieux chant d'église céda la place à un style plus facile, mais aussi plus superficiel; on chercha des mélodies « d'allure un peu nouvelle et profane », et ce sont là déjà les premiers présages de la décadence du lied d'église allemand, décadence qui commença au XVIIIe siècle et dura jusqu'au

milieu du XIXe siècle. Les causes en sont diverses : il y en a d'internes et d'externes.

Le déisme rationaliste, qui d'Angleterre avait pénétré en France, fit bientôt son apparition en Allemagne ; on construisit des systèmes philosophiques ruineux ; le fébrorianisme, le joséphinisme levèrent hardiment la tête et brisèrent l'énergie vitale de la nation. Ajoutez à cela une influence extérieure, celle de la musique profane, dont l'essor avait été si rapide, et qui introduisit l'esprit du monde dans le domaine sacré de l'Église : ce fut la déchéance complète de la musique homophonique. Faut-il s'étonner si avec le sérieux et la profondeur du sentiment religieux, disparut aussi le caractère recueilli et fervent de la musique d'église ? La foi profonde et forte avait été le terrain fécond d'où le chant d'église allemand tirait sa substance et sa vie ; une foi sans profondeur et sans force le menait à son déclin, et les saintes inspirations firent place à un fade sentimentalisme et à la trivialité. Les titres des nombreux livres de chants parus vers le milieu du XVIIIe siècle sont la meilleure preuve de la pauvreté de leur contenu : « Chants qui recommandent le christianisme pratique et peuvent être chantés par tous les chrétiens de notre pays, sans qu'ils soient troublés dans leurs dévotions par des passages qui fassent violence à leurs convictions intimes », telle est l'indication que nous trouvons en première page du « Gesanghuch zum Gebrauch der Herzogl. Wirtembergischen katholischen Hofkapelle auf gnädigsten Befehl Sr. Herzogl. Durchaucht, 1784 », publié par le prédicateur de la Cour à l'église

catholique de Stuttgart, B. M. von Werkmeister.

Un autre livre de chants, offert au peuple par X. Lindenborn, avec 200 mélodies et textes inédits, était intitulé : « Nouveaux chants, pour l'église et pour l'usage domestique, dédiés à Dieu et à l'Agneau sans tache, de la fille de Sion marchant sur le triple chemin de la perfection vers la Jérusalem céleste ». Un des nombreux duos « Le Chasseur et l'Écho », peut servir d'exemple :

DER JÄGER.

Im schüchternen Wald
Mein Horn erschallt ;
In Kummer, in Plage,
Dem Wild ich nachjage
Und bleibe dabei
Diana dir treu.

DAS ECHO.

Reu !

LE CHASSEUR.

Dans la forêt sauvage
Mon cor retentit.
Dans le chagrin, dans le tourment,
Je poursuis le gibier
Et je reste ainsi
A Diane fidèle.

L'ÉCHO.

Dè e !

L'Écho conduit ensuite le chasseur auprès de l'enfant Jésus dans la crèche.

Si ces produits insipides avaient été réservés

pour l'usage domestique, ou tout au plus pour les dévotions extra-liturgiques, leur influence pernicieuse se serait bien moins étendue ; mais le joséphinisme, qui voulait tout germaniser, introduisit le chant allemand dans le service liturgique et jusque dans la grand'messe. Des prélats, comme l'archevêque de Mayence Karl Joseph, donnèrent l'ordre que pendant la grand'messe on ne chantât que des lieds allemands. Bien que souvent contre de telles innovations se soit élevée une forte opposition du peuple et du clergé, qui ne voulaient pas chanter « à la façon du Luther », de sorte que l'on dut faire intervenir « la force armée pour désabuser le peuple des fidèles par des exécutions en masse », le mal était déjà trop avancé et il ne pouvait plus être guéri que progressivement.

La fin des guerres d'indépendance, qui provoquèrent de véritables miracles de vertu civique, eut une action bienfaisante sur la vie religieuse. Peu à peu l'ordre se rétablissait dans l'organisme ébranlé, et il pouvait être question d'une renaissance artistique. N'oublions pas ici l'influence utile de l'école de poésie romantique sur le développement du chant d'église. Avec son recueil de lieds *Des Knaben Wunderhorn*, Klemens Brentano rouvrit la source du vieux chant populaire; le lied spirituel ne pouvait rester en arrière; tout un groupe de poètes consacra à la poésie religieuse le meilleur de son activité : Freiherr von Eichendorff, Görres, le prince-évêque von Diepenbrock, le cardinal von Geissel, Michelis, Berger (Gedeon von der Heide), Beda Weber,

P. Morel, comtesse Ida Hahn-Hahn, Lebrecht et Guido Maria Dreves, etc.

Les évêques s'inquiétèrent alors de la question des livres de chants et bientôt parut toute une série de recueils de lieds, les uns inédits, les autres remaniés d'après les anciens textes, qui respirent la foi et la piété. Kehrein, dans son ouvrage *Das deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, ne cite pas moins de 157 publications de ce genre pendant la première moitié du XIXe siècle. Particulièrement la remarquable *Cantate* de H. Bone et *Cæcilia* de P. Mohr se répandirent considérablement de nos jours. Le mérite de cette brillante et saine organisation du chant d'église allemand revient en grande partie à la *Société Cécilienne*, qui, dans le vaste champ de son activité, embrasse à la fois toutes les formes de la musique d'église catholique.

DEUXIÈME PARTIE

HISTOIRE DE LA MUSIQUE POLYPHONIQUE

I

LES ORIGINES DE LA MUSIQUE POLYPHONIQUE.

Organum, Gymel, Faux-bourdon. — Le chant homophonique a régné sans partage dans l'Église pendant près d'un millier d'années.

C'est seulement vers la fin du IXe siècle que se produisent pour la première fois de timides essais de polyphonie. C'est presque une énigme pour nous qu'il ait fallu un si long espace de temps pour que le besoin de faire résonner ensemble des sons simultanés se fît enfin sentir. Notre étonnement augmente encore lorsque nous constatons la maladresse de ces premiers essais de polyphonie et les prodigieux efforts qui furent nécessaires pour constituer l'art polyphonique achevé du XVIe et du XVIIe siècle.

La première tentative de polyphonie se présente à nous sous le nom de *diaphonie* ou *organum*. On a

longtemps admis que sa plus ancienne forme se trouvait décrite dans le traité *Musica enchiriadis* attribué au moine Hucbald (mort vers 930). D'après cet ouvrage, l'organum consiste à juxtaposer à une partie principale donnée une seconde partie à la quarte inférieure. Au commencement et à la fin du chant les deux voix peuvent se réunir en un unisson. L'organum est alors essentiellement défini : un mouvement parallèle de quartes (et non de quintes, comme l'indiquent la plupart des histoires de la musique). Seulement les scholies de la *Musica enchiriadis* parlent aussi d'un organum en quintes ; et, par le redoublement des parties à l'octave, l'organum à deux voix deviendra par la suite l'organum à trois ou quatre voix.

Pourquoi a-t-on choisi la quarte comme intervalle d'accompagnement? On peut peut-être expliquer ce choix par ce fait que les théoriciens d'alors s'inspiraient toujours du système des Grecs, exposé par Boèce, dans lequel le tétrachorde joue un rôle prédominant.

Au IXe siècle Guido d'Arezzo étudie la diaphonie et en établit la théorie dans ses points principaux; il distingue un organum à la quinte supérieure (*organum supra vocem*) et un organum à la quarte inférieure (*organum sub voce*); pour la première fois il fait descendre le cantus firmus sous la voix organale. Il prend l'organum à la quarte comme principal objet de ses réflexions, et il réprouve l'organum à la quinte comme défectueux, etc.

Un Anonyme de Milan du XIIe siècle introduit

pour la première fois l'octave (en plus de la quarte et de la quinte) comme intervalle d'accompagnement et il place la voix organale au-dessus du cantus firmus.

Toutes ces innovations prouvent que l'organum primitif ne satisfaisait pas et qu'on cherchait à l'améliorer, bien que Hucbald le déclare d'une « harmonie délicieuse ».

On a prétendu que l'organum de Hucbald n'était pas destiné aux voix mais à l'orgue, et aussi que les différentes parties n'en étaient pas chantées en même temps, mais alternativement, comme dans une sorte de fugue (cf. Oskar Paul dans sa *Geschichte des Klaviers*), mais toutes ces interprétations, qui tendent à exclure de l'histoire une monstruosité à peine supportable pour nos oreilles (1), tombent devant les témoignages autorisés de Remigius d'Auxerre, d'Aurélianus Reomensis, de Regino von Prüm, et des écrivains de l'entourage de Hucbald.

Nous n'examinerons pas ici la question discutée de l'origine de certains traités dont Hans Müller refuse la paternité à Hucbald (*Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik*, 1884).

On crut longtemps que la forme primitive de l'organum était la succession de quartes parallèles décrite par Hucbald, et que, par une évolution

(1) Nous ne sommes pas toutefois de l'avis du Dr Karl Weinmann. Nous trouvons l'organum exécuté fidèlement, surtout aux voix, d'une harmonie très douce. Nous recommandons l'expérience aux maîtres de chapelle. Du reste les successions de quintes parallèles prennent une place de plus en plus importante dans la musique contemporaine, particulièrement en France, et notre oreille s'y habitue tous les jours davantage. (*Note du traducteur.*)

naturelle, des formes plus parfaites en étaient sorties. Mais il n'en est pas ainsi. Un chercheur aussi perspicace qu'infatigable, Hugo Riemann, a découvert dans de plus anciens documents la forme originale de l'organum et il a soumis toute cette partie de l'histoire de la musique à une complète revision (cf. *Geschichte des Musiktheorie vom* 9. — 19. *Jahrhundert*, 1898, et *Handbuch der Musikgeschichte*, t. I, deuxième partie, 1905).

La source la plus ancienne de l'étude de l'organum est un traité de Scot Érigène (mort en 880, à Oxford), *De divisione naturæ*, dans lequel ce philosophe, originaire d'Irlande, nous donne une courte mais précise description de l'organum : « Le chant nommé organum consiste en un mélange de voix de différentes natures et de différentes hauteurs, qui, tantôt se séparant les unes des autres, sonnent à de grands intervalles heureusement proportionnés, tantôt se rapprochant d'après certaines règles raisonnables de l'art, se conforment aux diversités des modes ecclésiastiques ; et ainsi se produit une harmonie naturelle et plaisante. » C'est tout autre chose que la théorie de l'école d'Hucbald et « par suite le rigide parallélisme des voix en quartes ou en quintes n'est nullement la particularité la plus remarquable de l'organum, mais c'est bien plutôt la séparation et le rapprochement alternatifs des voix » (Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, p. 22). Le mouvement contraire, selon Hugo Riemann, se présente au commencement et à la fin des phrases mélodiques, et c'est seulement dans les parties intermédiaires que l'on

emploie le mouvement parallèle; en ce sens l'organum serait un procédé de même ordre que le *discantus supra librum* et le *faux-bourdon* qui se développeront plus tard.

Si l'on admet cette conception, deux questions restent encore à résoudre : comment expliquer que la théorie de Hucbald, de longtemps postérieure à celle de Scot Érigène, constitue un retour en arrière, vers des formes musicales plus rudimentaires? et d'autre part comment l'organum, dès sa première origine, paraît-il déjà sorti de l'enfance, comme nous pouvons en juger par l'exemple publié en 1890 par la *Plainsong Society*? (Extrait du Codex 572, de la Bodléienne d'Oxford, manuscrit de la fin du xe siècle, paru en fac-similé photographique dans *The musical notation of the middle ages*.)

Si nous considérons cette importante circonstance que l'organum parallèle de Hucbald (les sources le démontrent) n'a jamais été universellement reconnu ni pratiqué, il nous paraîtra vraisemblable d'admettre avec Riemann (comme du reste l'avait déjà supposé Albert von Thimus dans son *Harmonikale Symbolik*, t. I, p. 261) que « le résultat final des essais de Hucbald doit être considéré comme une systématisation purement théorique des procédés polyphoniques de son temps ». Et d'autre part le développement relativement riche de l'organum dans les plus anciens documents démontre la possibilité « d'une assimilation d'éléments empruntés à une ancienne civilisation (celtique) déchue », qui l'expliquerait, au moins en partie. L'existence d'un art polyphonique plus

compliqué précédant un art plus simple a son analogue dans l'histoire du chant grégorien. Là aussi, le chant en solo rempli de mélismes a été cultivé trois siècles plus tôt que le chant choral tout uni. On s'est même demandé (Wagner, *op. cit.*, t. I, p. 36) « si d'une façon générale, à l'église, le chant artistique plus ou moins développé n'est pas antérieur au chant simple ». Du reste, un document plus ancien que le codex 572 cité plus haut, nous donnant un exemple d'un art plus simple, peut bien être encore découvert. Ajoutons enfin que Wooldrige, dans *The Oxford History of Music*, t. I. p. 91, n'admet pas que ce manuscrit soit antérieur au XIIe siècle. Nous aurons ainsi indiqué tous les aspects d'un problème qui est loin d'être entièrement résolu.

En Angleterre nous rencontrons plus tard une forme polyphonique nommée *Gymel* (cantus gemellus) qui existait vraisemblablement déjà avant le XIIIe siècle. Le cantus firmus est ici accompagné d'une seconde voix à la tierce supérieure ou inférieure, parfois aussi à la sixte ; chaque morceau commence et finit par un unisson ou par une octave. Si nous ne savions, d'après les sources, que l'organum de Hucbald n'a jamais pénétré dans les îles Britanniques, nous pourrions penser que le gymel est une transformation ou plutôt un perfectionnement de l'organum par l'introduction de tierces harmonieuses, au lieu de la dureté des quartes ou des quintes. Le gymel a d'autant plus d'importance qu'il a donné naissance au *faux-bourdon* à trois voix : cette fois on adjoignait au cantus firmus la tierce supérieure et la

tierce inférieure en même temps, et on obtenait, pour l'œil, une succession d'accords parfaits ; mais en réalité la tierce inférieure, notée comme partie grave, était chantée une octave plus haut, si bien qu'elle devenait la sixte supérieure du cantus firmus. On avait ainsi un « fausse » basse, d'où l'expression de « faux-bourdon » (fa-burden, falso bordone). Au point de vue musical le faux-bourdon n'est donc qu'une suite d'accords de sixtes, et par conséquent il constitue un retour en arrière vers la forme purement mélodique qui n'est nullement compensé par le gain harmonique qu'il représente ; mais au point de vue historique il a son importance, car « il introduit le mouvement harmonique dans le développement intérieur des membres mélodiques ». Notre faux-bourdon d'aujourd'hui, qui est employé principalement dans le chant des psaumes, n'a plus rien de commun, que le nom, avec celui d'autrefois, et il tire son origine de l'époque de la polyphonie classique. Les nouvelles recherches récemment entreprises éclaireront sans doute d'un nouveau jour l'histoire du gymel et du faux-bourdon primitifs.

Le déchant. — Si l'organum de Hucbald, sous ses différentes formes, restait un procédé purement mécanique, le *déchant* nous mène au seuil de l'art véritable.

Avec le déchant un âge nouveau commence, et le principe du mouvement contraire, qui lui est essentiel, amène une complète révolution dans le domaine de la composition musicale.

On distingue deux sortes de déchant : le simple (*discantus simplex*) et le fleuri (*discantus floridus*).

Dans le déchant simple, le déchanteur commence à l'unisson du *cantus firmus* ou *tenor*, comme on l'appelle désormais (de *tenere*, tenir) ; si le ténor monte, le déchant descend, et inversement; pour terminer, les voix reviennent à l'unisson.

Le déchant fleuri se compose de mélismes et de figures qui se développent au-dessus du ténor. Il est évident que ce dernier procédé réclamait un soin particulier dans l'exécution. Ce qui restait facile dans l'organum de Hucbald, et dans le déchant simple, où il ne s'agissait que d'accompagner la mélodie principale note contre note, dans des temps égaux, devenait ici très malaisé, si l'on voulait éviter le désordre et maintenir ferme un rythme bien déterminé. Aussi voyons-nous que le discantus floridus a conduit encore à un nouveau et important progrès ; car il donna naissance à la musique mesurée et au système de notation qui s'y rattachait nécessairement.

Originairement le déchant fut seulement à deux voix, et les dénominations de *ténor* et de *déchant* (voix haute ou soprano) se sont conservées jusque dans l'usage actuel. Mais bientôt on joignit au ténor deux ou trois autres voix, qu'on appela *motetus*, *triplum* et *quadruplum*. Plus tard la voix la plus grave, soutien de l'ensemble, prit le nom de *basis* (base), et par la suite de *bassus*.

Une forme spéciale du déchant fut le *ochetus* (hoquet) qui consistait à interrompre la cantilène par des pauses fréquentes, sortes de soupirs, de

sanglots ou de hoquets. Cette forme de badinage musical tomba dans le maniérisme le plus absurde. L'imitation du chant du coucou y joua souvent un grand rôle.

Tant que la mesure n'exista pas en musique, le discantus floridus put avoir des conséquences artistiques déplorables, surtout au temps de sa première apparition ; et nous comprenons qu'il se soit heurté à bien des critiques, surtout de la part des théoriciens. Jean Cotton dit, par exemple : « A qui pourrais-je mieux comparer un tel chanteur, sinon à un ivrogne, qui revient sans doute à la maison, mais qui ignore par quel chemin ou quel sentier ? » Comme le nouveau genre de composition pénétrait à l'église, et s'y arrogeait droit de cité, l'autorité ecclésiastique dut intervenir. Par un décret de 1322, qui s'est conservé dans les livres de droit ecclésiastique, le pape Jean XXII interdit formellement l'usage, ou plutôt l'abus du déchant dans la liturgie.

Il ne faudrait pas croire, d'après ces regrettables excès, que le déchant consistât dans une pure improvisation sans règles. En France, pays d'origine du déchant, se formèrent pour l'enseignement de la technique nouvelle des maîtrises spéciales, comme la *Chapelle du roi*. Dès l'époque de Saint-Louis c'était un art organisé qui de Notre-Dame de Paris rayonna sur toute l'Europe. Parfois il y avait abus d'ingéniosité ou de virtuosité ; car on cherchait « à étonner la foule des auditeurs par des ornements placés sur certains sons ». Mais, quoi qu'il en soit, de la pratique quotidienne et de l'usage de certaines combinaisons

se dégageaient peu à peu une série de règles que les maîtres de l'*ars cantandi* rassemblèrent : tous les traités des théoriciens d'alors eurent pour objet de les exposer. Citons les noms de quelques-uns d'entre eux (ils ont souvent eu autant de réputation comme compositeurs que comme écrivains) : Perotinus (« optimus discantor »), Leoninus (« optimus organista »), Jean Garlandia l'Ancien, Petrus de Cruce (« optimus notator »), Robertus de Sabillone, Francon de Paris, Francon de Cologne, Walter Odington, Pseudo-Aristoteles, etc.

Sur l'origine de ce mouvement artistique qui prit toute son importance à partir du xive siècle, de l'*ars nova*, comme l'appelaient fièrement ses initiateurs, les érudits ne sont pas d'accord. Jusqu'à présent on avait considéré l'Angleterre comme le berceau du contrepoint ; mais Johannes Wolf, dans son ouvrage fondamental *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460*, en attribue l'invention à la France ; Riemann à l'Italie (et en particulier à Florence); Victor Lederer, dans son récent travail qui fait époque : *Uber Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst*, au pays de Galles, la patrie des bardes celtiques. De l'Italie du xive siècle il ne nous reste que quelques morceaux de messes ; mais de la musique française d'alors nous avons conservé bien plus : en effet, nous possédons encore la messe de Tournay — que Coussemaker a éditée sous le titre de messe du xiiie siècle, et qui est, en tout cas, la plus ancienne messe connue, — et la messe de Guillaume de Machault. Ajoutons à cela toute

une collection de motets à laquelle un peu plus tard les maîtres de la période de transition, Tapissier, Carmen, Cesaris, Vaillant, Grimace, Joh, Ciconia, Matheus de Perusio, Christoforus de Feltro, Antonius Romanus, etc., ont aussi apporté leur contribution.

II

L'ÉCOLE NÉERLANDAISE.

La mission musicale de l'école néerlandaise. — A ses débuts, l'art des polyphonistes se donna pour principal objet d'improviser un contrepoint sur le cantus firmus, en se fiant à l'inspiration du moment et à l'habileté acquise par l'exercice (*cantus supra librum*). Au XIVe siècle on cesse de plus en plus de dépenser ainsi tant d'efforts sans méthode, et l'on établit des compositions plus solides, fixées par écrit (*res facta*). Avec le XVe siècle, l'école néerlandaise entre en scène.

L'activité des compositeurs néerlandais s'étend au domaine profane aussi bien que religieux : chansons, messes, motets se succèdent en séries des plus bigarrées. Le seul lien qui unisse des éléments si divers et leur imprime le cachet d'un art toujours spécifiquement semblable à lui-même, c'est le cantus firmus.

Parmi les chants d'église, c'est avant tout la messe, avec ses différentes parties, qui devient le domaine propre des compositeurs et donne lieu à des œuvres remarquables. Dès 1539, dans la préface d'une messe publiée chez Grapheus, à

Nuremberg, nous lisons : « qui missas veterum musicorum non norit, veram musicam ignorat ». Le cantus firmus que l'on prenait pour base de la messe, et qui le plus souvent lui donnait son nom (par exemple : messe *Iste confessor*), fut tout d'abord emprunté au chant grégorien ; mais bientôt les compositeurs ne se firent pas faute d'user de thèmes profanes ; les noms qui désignaient alors les messes pouvaient paraître bien étranges, et des titres comme : *Adieu mes amours*, *Baisez-moi*, *Fortuna desperata*, n'ont certes rien d'ecclésiastique. L'exemple le plus connu que nous puissions citer ici, l'exemple tout à fait classique, c'est le lied populaire *L'homme armé*, dont la mélodie servit de ténor à presque tous les maîtres néerlandais qui écrivirent des messes : Josquin en composa même deux sur ce thème. Lorsque plus tard l'Église interdit ces dénominations, les compositeurs furent assez avisés pour ne plus dévoiler l'origine de leur cantus firmus ou bien ils l'inventèrent librement ; ainsi s'explique que certaines messes portent le titre *Sine nomine*. D'autres sont désignées d'après quelque particularité technique : *Missa primi*, *secundi toni ; Missa ut, re, mi, fa, sol, la ; Missa cujusvis toni : Missa ad fugam*, etc.

Maintenant que devons-nous penser de l'emploi des motifs de chansons profanes dans la musique d'église ? Évidemment, sur ce point, on a été tout à fait injuste pour les maîtres néerlandais. Le ténor avait un tout autre rôle dans la *res facta* de la nouvelle école que dans le *cantus supra librum* du déchanteur. Désormais le ténor était

la fondation sur laquelle les arches du pont reposaient, il devenait même une de ces arches qui, par leur harmonieuse liaison entre elles, formaient le pont entier. Le développement plus riche des formes contrapontiques exigeait une plus grande indépendance des voix ; par suite il fallait user plus librement du cantus firmus, tantôt en allongeant, tantôt en abrégeant la valeur des notes dont il se composait. Et ainsi le ténor n'était presque plus reconnaissable pour l'auditeur ; on ne pouvait le distinguer qu'à l'œil sur le manuscrit, et, dans le mouvement des voix, le caractère profane du thème s'effaçait complètement. Il faut songer aussi qu'à cette époque il n'y avait aucune différence spécifique entre le style des compositions profanes et celui des compositions religieuses, précisément parce qu'on employait le même procédé des deux parts. Le reproche de frivolité, fait aux néerlandais, n'a donc aucun fondement. Loin de profaner le sacré, ils ont sanctifié le profane.

A côté de la messe, les motets occupent une place considérable dans la musique religieuse du XIVe et du XVe siècle. Ils empruntent leurs textes aux psaumes, aux hymnes, aux antiphonès ou à d'autres passages des livres sacrés ; un motif tiré du chant grégorien sert le plus souvent de cantus firmus, rarement une chanson profane.

Dans leurs messes de *Requiem*, dans leurs *motets funèbres* (næniæ) sur la mort de quelque personnalité importante, les néerlandais adoptaient naturellement un mode d'expression particulier. C'est ainsi que Josquin écrivit *la Déploration de*

Jehan Okeghem et plusieurs de ses contemporains consacrèrent à Josquin lui-même un monument musical.

Ces artistes glorifiaient non seulement les morts mais les vivants. Clemens non Papa chante la puissance de la dynastie hispano-autrichienne, la clémence et la justice de l'empereur Charles V, etc. Des dédicaces en forme de motets ne sont pas rares. La sécheresse des arbres généalogiques ne rebute même pas les compositeurs. Mais nous voici amené à traiter un autre point, la question du texte dans les œuvres des néerlandais.

Dans la musique grecque le texte était le principal; la mélodie, le chant en découlaient. La Renaissance italienne adopta le même point de vue. Il en est tout autrement chez les néerlandais. Ici, ce n'est pas la poésie qui est maîtresse, mais la musique. Tout le développement musical, tout le procédé de composition résultaient, nous pourrions presque dire mathématiquement, du cantus firmus, comme d'une cause suffisant à tout déterminer. La musique occupait donc la première place, et le texte littéraire seulement la seconde. Alors tout s'éclaire. Quand il s'agissait de textes peu connus, on était bien obligé de les écrire tout au long sous la musique à laquelle ils devaient s'adapter. Mais cette précaution ne parut pas indispensable pour la messe; on indiqua seulement les premiers mots pour les différents morceaux, et on laissa le soin aux chanteurs de placer eux-mêmes le reste des paroles sous la musique. Il est vrai que les chanteurs d'alors ne ressemblaient guère à ceux d'aujourd'hui. En ce temps-là les

chanteurs professionnels étaient presque tous sans exception des artistes, pour la plupart clercs et compositeurs. Cependant il n'était pas pour eux si facile de disposer le texte selon les intentions de l'auteur, surtout quands ils chantaient la même partie plusieurs ensemble. Dans le chapitre sur les artifices des néerlandais nous montrerons de quelle façon barbare on traitait les textes, et avec quelle désinvolture, une composition une fois terminée, on lui appliquait les premières paroles venues.

On ne peut pas moins blâmer l'usage des *Farcituræ* qui furent d'ailleurs sévèrement condamnées par le concile de Trente. Elles consistaient à faire chanter des textes différents par les différentes voix, ou à orner le texte original de toutes sortes d'additions. Voici, par exemple, un passage du *Gloria* de la messe de la Bienheureuse Vierge Marie de Josquin : « Domine Deus, Agnus Dei, filius Patris, *primogenitus Mariæ virginis matris*, qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram, *ad Mariæ gloriam*, quoniam tu solus sanctus, *Mariam sanctificans*, tu solus dominus, *Mariam gubernans*, etc. », et voici le *Kyrie* de la messe de la Vierge de Pierre de la Rue : « Ave, *Kyrie*, Maria, gratia plena, Dominus tecum, *eleïson*. » Il est hors de doute que de tels mélanges de textes présentaient les plus grands dangers au point de vue des erreurs dans le dogme, et même des hérésies.

Les artifices des néerlandais. — Les formes les plus usitées dans l'art des néerlandais sont l'*imitation* et le *canon*. La simple répétition ou

imitation du thème principal dans les différentes parties ne suffit bientôt plus aux compositeurs, et alors s'accroît peu à peu leur habileté dans l'emploi de formes de plus en plus sévères et compliquées, jusqu'à ce qu'on arrive enfin à des hauteurs vertigineuses au delà desquelles il n'était plus possible de s'élever davantage. Josquin des Prés occupe ce sommet. Avant lui déjà se manifestent dans la première école néerlandaise certaines tendances qui disparaîtront peu à peu.

La loi selon laquelle l'imitation musicale, dite *Fuga* ou *Conseguenza*, devait être conduite était appelée « canon » par les maîtres néerlandais. (Dans la théorie actuelle nous employons ce terme en un tout autre sens.) Il y eut une grande variété de tels canons. La loi de l'augmentation voulait que la valeur des notes du ténor fût doublée, triplée ou quadruplée; parfois le ténor devait être exécuté selon des mesures changeantes; ou bien il était transposé à la tierce, ou bien encore les pauses étaient supprimées; tantôt l'intervalle de durée qui séparait les entrées des différentes voix était réduit à la valeur d'une minime (*Fuga ad minimam*); tantôt on faisait commencer les chanteurs en même temps, mais dans différentes mesures et en différentes clefs; on retournait la feuille de musique; on exécutait le thème en prenant les notes dans le sens inverse du sens normal (canon de l'écrevisse ou du miroir); les intervalles des notes étaient modifiés, si bien que, par exemple, toutes les tierces supérieures devenaient des tierces inférieures, etc., etc. Et ce n'était pas encore suffisant : pour comble de

subtilité, le compositeur ne dévoilait pas son canon (*canon ænigmaticus*); c'était aux chanteurs de deviner la manière dont il voulait que son œuvre fût exécutée. Aussi voyons-nous que le théoricien Tinctoris définit le canon une règle qui indique les intentions de l'auteur avec une certaine obscurité, et, au sujet des canons de Josquin, Aron se demande si Josquin lui-même s'est bien compris lui même : « Ce qui est sûr, ajouta-t-il, c'est qu'il n'a pas voulu que les autres le comprennent. » Le brave Martin Agricola menace les compositeurs du jugement dernier « où cela n'ira sûrement pas bien pour ces insolents mystificateurs ».

Le canon de l'écrevisse fut désigné de différentes façons : *Cancriza*, *canit more Hebræorum* (parce que l'écriture des Hébreux se lit de droite à gauche); ou bien encore le compositeur place au-dessus du ténor l'exclamation : *Vade retro Satanas!* Des maximes entières servent parfois d'indication : *In girum imus nocte et consumimur igni* (allusion aux esprits infernaux ; le texte peut être lu à l'envers, il reste identique à lui-même), ou bien : *Roma, caput mundi, si verteris omnia vincit* (*Roma* retourné donne *Amor*). Les compositeurs empruntent même des formules à la philosophie scolastique, par exemple : *Accidens potest inesse et abesse præter subjecti corruptionem*, pour dire notre simple « ad libitum ». La suppression des pauses s'exprimait par : *Clama, ne cesses;* le renversement des intervalles par : *Qui se exaltat humiliabitur;* l'omission de toutes les minimes par : *De minimis non curat prætor;* le change-

ment des notes noires en blanches par : *Cæcus non judicat de colore*, etc. A ces canons énigmatiques ajoutons la multitude d'applications diverses et ingénieuses auxquelles se prêtaient les signes de la notation mesurée. L'empereur Maximilien avait, en fait, raison, lorsqu'il s'écriait : « Ils ne lisent pas ce qui est écrit, ils ne chantent pas ce qui est noté, ils ne parlent pas selon leur cœur. »

Maintenant, que devons-nous penser au point de vue esthétique et liturgique de cette musique si extraordinairement ingénieuse? Nous ne voulons pas nier que, malgré tant d'efforts dépensés pour surpasser l'inouï par le plus inouï, on ne soit arrivé parfois à produire des œuvres d'une réelle valeur artistique, mais le plus souvent il n'en est point ainsi. et, comme le dit fort bien Ambros dans sa *Geschichte der Musik*, t. III, p. 80, « il faut chercher l'œuvre d'art derrière les plus étranges badinages, qui occupent le premier plan ; et on ne la trouvera pas toujours ». La liturgie repousse également tous ces artifices parce qu'ils sont indignes du lieu saint, et aussi parce que les paroles, qui sont pour elle la chose principale, deviennent ici l'accessoire.

Dieu merci, parmi ces œuvres d'un art en général exagérément raffiné il y en a cependant beaucoup qui sont dignes de l'église, à la fois par leur réelle beauté et par leur conformité aux exigences du culte, et elles annoncent un art plus clair et plus pur qui devait bientôt, sous l'influence des néerlandais, s'épanouir loin de leur pays, sous le ciel ensoleillé de l'Italie.

La première école néerlandaise. — S'il est extraordinairement difficile pour les historiens de la musique de tracer les limites d'un art en voie d'évolution, précisément parce que cet art est en perpétuel développement, en revanche il n'y a rien de plus facile que d'apprécier au juste le rôle de chacun des compositeurs qui le représentent.

On distingue d'habitude deux écoles néerlandaises ; la première eut pour rôle de préparer les voies, de défricher le terrain. L'habileté acquise dans le déchant s'appuie désormais sur la théorie de la mesure pour se perfectionner davantage ; les règles techniques et la théorie sont solidement établies ; le contrepoint artistique est né. C'est la période pendant laquelle l'école anglaise de 1416-1450 trouve des continuateurs dans les Pays-bas et la France du Nord.

Le principal représentant de cette école anglaise, John Dunstable ou Dunstaple (mort en 1453), que Tinctoris appelle le père du contrepoint proprement dit, sert lui-même de lien entre les deux pays. Nous avons conservé une partie de ses œuvres, par exemple les 14 pièces qui sont contenues dans les célèbres manuscrits de Trente. A côté de cet « aïeul de notre art musical » il faut citer Binchois et Dufay.

Binchois Ægidius, né dans le Hainaut, pays d'origine de tant de célèbres maîtres néerlandais, mena, selon toute apparence, une vie très mouvementée. Après avoir renoncé au métier de soldat, il devint chanteur de la chapelle de la cour de Philippe le Bon de Bourgogne, et enfin il se fit prêtre ; il mourut en 1460, à Lille.

Wilhelm Dufay, ou du Fay, est un plus grand artiste. Les historiens le faisaient vivre un demi-siècle trop tôt ; F. X. Haberl, dans sa monographie, a rectifié cette erreur. Né à Chimay, dans le Hainaut, vers 1400, il entra à l'école de la cathédrale de Cambrai et y fit la connaissance de Binchois. En 1428 il fut admis, sous Martin V, dans la chapelle du pape ; il n'y resta pas tout à fait une dizaine d'années, puis se rendit à la cour de Bourgogne. Pendant son séjour en Savoie, avant 1442, il reçut de la Sorbonne le grade de *magister in artibus*. Enfin, en 1450, il obtint à Cambrai un canonicat qu'il conserva jusqu'à sa mort (1474). Ses œuvres religieuses et profanes, qui dépassent le nombre de 150, le révèlent comme un compositeur divinement doué ; c'est « la brillante étoile du matin de la première école néerlandaise » ; avec lui l'art polyphonique prend un riche développement qui annonce déjà la haute perfection de l'art palestrinien.

Citons encore d'autres compositeurs, qui ne sont pas à dédaigner, Fagues et Eloy. Busnois, qui devint doyen de chapitre, est plus connu ; ses compositions doivent être placées parmi les meilleures qu'on écrivit de son temps.

Une facture simple, unie, une sonorité naturellement harmonieuse, telle est la signature des œuvres de cette période. Les compositeurs ne s'imposent pas encore ces contraintes exagérées qui, bientôt après, nuiront si souvent, non seulement à la valeur intrinsèque des œuvres, mais aussi à leur réalisation sonore, quand elles n'en détruiront pas toute la beauté extérieure et toute la vie profonde.

La deuxième école néerlandaise. — Si nous admettons que le nom d'Okeghem marque le point de départ de la seconde école néerlandaise, c'est pour nous conformer à un usage établi dans l'histoire de la musique. En réalité il existe de si étroits rapports entre ce maître et les précédents qu'il est impossible de le séparer d'eux. Si l'on envisage son activité de professeur, — car il réunit autour de lui tout un groupe de disciples, — il prend une importance capitale par la façon dont il prépara le terrain pour l'avenir, et comme observe justement Kiesewetter : « Le caractère commun qui s'exprime dans les travaux de tous les néerlandais de cette époque peut être appelé style okeghemique. »

Jean Okeghem (Okenheim) est né probablement dans les Flandres orientales vers 1430. Louis XI l'appela comme trésorier à l'église du chapitre de Saint-Martin de Tours, où il mourut sans doute en 1495. Le titre de « prince de la musique » que lui donnèrent ses contemporains prouve quelle haute idée ils se faisaient de sa valeur musicale. Il dut cette réputation à son habileté artistique consommée, qui ne reculait jamais devant les difficultés les plus ardues, mais savait aussi mettre de la tendresse et de l'émotion dans la conduite mélodique des voix : prenons-en pour preuve sa *Missa cujusvis toni*, un des rares ouvrages que nous ayons conservés de lui.

Le successeur de Jacques Barbireau comme maître de chapelle de Notre-Dame d'Antwerpen, Jacob Hobrecht ou Obrecht (mort de la peste en 1505 à Ferrare), est un des contemporains les plus

remarquables d'Okeghem. Il a laissé un grand nombre de messes, de motets et de chansons, dont beaucoup se trouvent dans les éditions de l'imprimeur Petrucci ; la bibliothèque de Proske, à Ratisbonne, possède de lui trois Passions. Si une partie de la gloire des disciples célèbres rejaillit nécessairement sur le maître qui les a formés, Hobrecht prend alors rang parmi les plus grands, car ce n'est rien moins que le fameux humaniste Érasme de Rotterdam qui suivit ses leçons.

Josquin des Prés. — Josquin des Prés (Jodocus Pratensis) fut le plus brillant représentant de l'art néerlandais. Né dans le Hainaut (probablement à Condé, vers 1450), il apprit de bonne heure la composition à Saint-Quentin, comme enfant de chœur. Plus tard Okeghem le prit dans son école et resta toujours pour lui le plus fidèle et le plus paternel des amis. Comme presque tous les néerlandais, il fut attiré par l'Italie et répondit à son appel ; d'abord ce fut l'orgueilleuse Florence qui l'enchaîna à la cour fastueuse de Laurent le Magnifique ; puis, à Ferrare, il partagea, sans doute avec Heinrich Isaac, l'hospitalité d'Hercule Ier, duc d'Este. C'était alors en Italie une merveilleuse floraison d'art et de science, qui absorbait l'activité des hommes les plus éminents. Josquin des Prés put trouver là les éléments de la fine culture d'humaniste qu'il a certainement possédée. Son habileté comme exécutant le fit admettre, sous Innocent VIII, dans la chapelle du pape ; il y resta attaché pendant près de dix ans. De Rome, il partit alors pour la France et entra

dans la chapelle de Louis XII. Le bonheur et la prospérité ne semblent pas alors avoir été son lot, si l'on s'en rapporte du moins à mainte dédicace de ses œuvres. Il n'est pas prouvé que le maître appartint ensuite à la chapelle de Maximilien Ier; ce qui est sûr, c'est que le 27 août 1521 il était prévôt du chapitre de la cathédrale de Condé, lorsqu'il reposa enfin sa tête fatiguée.

Josquin fut un compositeur extraordinairement fécond. En dehors d'une série de motets et de chansons profanes, il n'a pas laissé moins de 32 messes dont 19 ont été imprimées, parmi lesquelles 17 dans les éditions de Petrucci. En considérant les œuvres de Josquin, nous devons avant tout penser qu'il fut de son temps, et que, s'il a été capable de puissantes créations, il n'a évité aucun des défauts de ses contemporains. Okeghem avait déjà tellement perfectionné l'art de la composition qu'il ne laissait à son disciple Josquin presque aucune difficulté nouvelle à vaincre. Nous en trouvons la preuve déjà dans une de ses premières messes *L'homme armé super voces musicales;* toutes les complications imaginables, dont nous avons cherché à donner quelque idée dans le chapitre des « artifices des néerlandais », se trouvent ici rassemblées, à coup sûr au détriment de la qualité sonore de l'ensemble. Le point extrême du raffinement se trouve atteint dans la *Missa di dadi* (la messe des dés), dans laquelle un problème de dés est résolu par la technique musicale ; combien de telles plaisanteries sont indignes du saint lieu!

Josquin se montre parfois spirituel de la façon la plus exquise. Son seigneur et maître Louis XII de

France savait mieux promettre que tenir. Il oublia de donner à l'artiste une prébende sur laquelle celui-ci croyait pouvoir compter. Que fait Josquin ? Il dédie au roi un motet pour lequel il choisit les paroles du psaume CXVIII : « Memor esto verbi tui servo tuo, in quo mihi spem dedisti », qui devaient réveiller les souvenirs de Louis XII ; le ténor et la basse se pressent l'un contre l'autre « comme deux suppliants qui font assaut d'éloquence, et se coupent sans cesse la parole sans se laisser le temps de placer un mot » ; et à la fin de la deuxième partie, lorsque le *Gloria Patri* a été chanté, les voix reprennent : « Memor esto verbi tui. » Et comme, malgré tout, le roi semblait toujours avoir l'oreille dure, Josquin ne craignit pas d'insister, en lui dédiant un second motet sur les paroles : « Portio mea non est in terra viventium. » Le moyen réussit et l'artiste reçut sa prébende. Il remercia son souverain par un nouveau motet : « Bonitatem fecisti cum servo tuo. » Plus tard Josquin composa pour ce roi, très peu musicien, mais qui aimait faire sa partie dans les ensembles vocaux, une pièce où Sa Majesté avait, d'un bout à l'autre, à tenir la même note. (Cf. Glarean, *Dodekachordon*, Basileae, 1547, p. 441, en note.)

Aux messes citées plus haut, d'une liberté de conception vraiment insolente, s'opposent, dans l'œuvre de Josquin, d'autres compositions du caractère le plus élevé, le plus solennel, le plus sévère, et en même temps le plus tendre et le plus suave ; là encore l'auteur ne renonce point aux « artifices », mais il les emploie de telle façon qu'ils n'attirent pas aussi impérieusement l'attention. Citons, dans

cet ordre d'idées, la messe *Da pacem* avec son magnifique *Et incarnatus est*. Beaucoup de ses chants à la Vierge sont d'un sentiment très recueilli et très gracieux. Quand le maître n'est plus entravé par les chaînes du canon, il nous fait entendre une musique qui surprend par sa richesse mélodique, en un temps où la mélodie n'était pas encore née (1).

Josquin a surtout écrit pour quatre voix ; pourtant nous avons aussi de lui des pièces à cinq et à six voix ; il ne dépassa ce nombre de parties que deux fois : dans un motet à huit voix pour le temps de la Passion : *Tulerunt Dominum meum*, et dans un gigantesque canon pour six chœurs à quatre voix : *Qui habitat in adjutorio.*

Ambros a fait un portrait particulièrement pénétrant et vivant de Josquin (*op. cit.* p. 235) et il résume ainsi son rôle artistique : « Josquin avait été élevé dans les traditions de l'école d'Okeghem, et bien loin de les renier et de se poser tout de suite en réformateur, il cherche à leur donner les applications les plus ingénieuses et les plus variées, et à en déduire toutes les conséquences jusqu'aux limites de l'absurde. » Mais, plus loin, le même historien remarque que le nouveau style inauguré par Josquin « s'était constitué en apportant une vie individuelle dans tous les détails de l'œuvre, sans devenir fantastique, trop subtil, ni lourd, de sorte que les heureuses proportions et la clarté lumineuse de ses formes musicales si solides leur con-

---

(1) L'auteur veut dire que pendant la période polyphonique les auteurs avaient pour souci principal de combiner des thèmes, et non d'en inventer. (*Note du traducteur.*)

fèrent un caractère particulièrement noble et élevé. »
Ici nous ne pouvons plus souscrire au jugement enthousiaste d'Ambros, et nous devons, avec un plus récent historien, lui donner la place qu'il mérite réellement, celle de précurseur, de pionnier de la technique musicale « qui était nécessaire, pour rendre possible un Palestrina, mais qui ne découvrit pas lui-même le secret de la musique réellement inspirée (1). » (Storck, *Geschichte der Musik*, p. 220.)

Les contemporains de Josquin. — En appréciant Josquin, nous avons du même coup déterminé la valeur et la fonction historique de ses contemporains et de la seconde école néerlandaise. Nous n'aurons pas à relever maintenant de nouveaux traits caractéristiques mais seulement de nouveaux noms. Certes, il faut le reconnaître, l'art de la composition fait des progrès constants vers la clarté à mesure qu'on se rapproche des deux étoiles jumelles, Roland de Lassus et Palestrina ; pourtant c'est là une qualité qui se rencontre déjà chez beaucoup de compositeurs plus anciens.

Le « puissant et grave » Pierre de la Rue (Petrus Platensis), comme l'appelle Glaréan, partage le sort de beaucoup de ses contemporains : nous ignorons la date de sa naissance. Nous savons seulement qu'il fut maître de chapelle à la cour de Bourgogne de 1492 à 1510 et qu'il obtint en 1501 une prébende à Courtrai. Il y mourut

(1) Ce jugement nous paraît un peu sévère. (*Note du traducteur.*)

en 1518. Marguerite d'Autriche, qui gouvernait alors les Pays-Bas, le tenait en haute estime; ce fut elle qui prit soin de rassembler ses messes, que nous possédons encore aujourd'hui dans les splendides manuscrits des bibliothèques royales de Bruxelles et de Vienne. Le nombre total de ces messes s'élève à 36 ; Pierre de la Rue écrivit relativement peu de motets et de chansons, il nous y montre sa hardiesse d'architecte et sa richesse d'imagination.

A côté de lui il faut citer Antoine Brumel qui fut au service du duc de Sora, Sigismund Cantelmus, puis du duc de Ferrare, Alphonse Ier, à partir de 1505. Il recherchait moins les grands effets — exception faite pour sa messe à 12 voix : *Et ecce terræ motus* — que la netteté et la clarté.

Un maître d'une sévérité un peu rude, mais d'une grande personnalité, c'est « le très extraordinaire et très bizarre » Alexander Agricola ; les derniers travaux de van der Stræten ont démontré son origine germanique. Né en 1445, il resta jusqu'en 1474 au service de la maison ducale de Milan. Après un séjour à Mantoue, il fut appelé à Bruxelles, à la cour de Philippe Ier le Beau, comme chapelain et maître de chapelle; il alla avec lui en Espagne et y mourut en 1506. Ses œuvres lui valurent une grande réputation; ce qui le prouve, c'est que Petrucci imprima 31 de ses motets et chansons, dont sa plus belle pièce : *Je ne demande*.

Van der Stræten nous a rendu encore le service de nous faire connaître le vrai nom du compositeur Gaspar, qui s'appelait en réalité Kaspar van Werbecke, et était originaire d'Audenarde en

Flandre. Ses œuvres valent par le sérieux et la piété, la belle sonorité et la simplicité; mais quelquefois, surtout dans ses pièces à deux voix, son style devient à la fois sec et prolixe. Ses motets à la Vierge comptent parmi ses meilleures pages.

Le « romantique » de l'école néerlandaise est Loyset Compère, qui, lorsqu'il mourut, en 1518, était chanoine et chancelier de la cathédrale de Saint-Quentin; nous n'avons conservé de lui qu'un petit nombre de motets; il y en a 21 dans l' « Odhecaton » de Petrucci. Son louable effort pour éviter les raffinements artificiels trouva sa récompense : une impression de recueillement solennel se dégage de beaucoup de ses œuvres.

Les autres maîtres de l'école néerlandaise, comme Verbonnet, Prioris, Ghiselin, Japart, Lupus, etc., ne sont point à dédaigner. Mais il faut citer au premier rang Fevin, Genet et Mouton.

Antoine de Fevin a été réclamé en même temps par les Néerlandais, les Espagnols et les Français. Ce sont les Français qui semblent avoir le meilleur droit sur lui. Né probablement à Orléans, vers 1473, il mourut d'assez bonne heure; les manuscrits d'Ambros, qui datent de 1517, parlent de lui comme d'un auteur déjà disparu. Il a produit des œuvres qui « témoignent du feu de son génie et de la pleine maturité de son art ». Glaréan dit d'une de ses messes : « Je ne sais pas si je connais rien de plus charmant que sa messe *Ave Maria.* »

Des nombreux compositeurs de musique religieuse qui appartiennent à l'école néerlandaise, aucun ne s'est élevé aussi haut qu'Eléazar Genet, d'abord maître de la chapelle pontificale et

ensuite appelé, par le glorieux Léon X, à la dignité épiscopale. Les plus belles compositions de ce musicien sévère et d'un abord difficile, ses fameuses Lamentations, devaient, moins d'un siècle après sa mort (1532), céder le pas à celles de Palestrina.

Léon X fut aussi le protecteur de Mouton, dont la fine culture d'humaniste le séduisit autant que ses œuvres élégamment travaillées et pleines d'expression. C'était un artiste richement doué et très fécond. Il mourut en 1522.

Les successeurs de Josquin. — Le plus remarquable élève de Josquin est peut-être Gombert de Bruges, maître de chapelle de Charles V à Madrid. Ses compositions sont extraordinairement nombreuses. « La grande fécondité passait alors pour un signe de la plus haute maîtrise artistique. » La quantité des œuvres ne nuisait pas toujours à leur qualité ; les célèbres motets de Gombert en sont la preuve : le merveilleux motet à la Vierge : *Vita dulcedo*, par exemple, est un des plus magnifiques hommages que jamais compositeur ait rendus à la Reine du Ciel. Nous admirons encore l'art de composition et la sonorité si harmonieuse du fameux motet qui porte la devise : *Diversi diverse orant* et dans lequel les quatre voix chantent quatre textes différents en même temps : *Salve Regina*, *Ave Regina*, *Inviolata*, et *Alma Redemptoris ;* du reste nous avons encore là une preuve évidente de l'insouciance avec laquelle les néerlandais traitaient les textes sacrés. Les psaumes et le *Pater noster* de Gombert acquirent une grande réputation ; d'après Fétis cette der-

nière pièce produisit un effet considérable sur un public pourtant de culture toute moderne lors d'une exécution qui en fut donnée de son temps. Gombert sait prendre le ton enjoué, comme le ton sérieux ; et le joyeux badinage de ses chansons ne fait nullement tort à la noblesse de ses autres compositions.

Parmi les nombreux contemporains de Gombert, le plus glorieux et le plus fécond fut Clemens non Papa, le précurseur de Roland de Lassus. On l'avait appelé ainsi pour le distinguer du pape Clément VII. Son vrai nom de baptême était Jacob. Nous ne savons pas grand'chose de sa vie, sinon qu'il fut prêtre et maître de chapelle à la cour de Charles V. Nous le connaissons mieux par œuvses res. Ses motets nous donnent déjà une idée de sa force de production ; nous en trouvons 66 dans un premier recueil imprimé à Nuremberg et 92 dans un autre publié par Phalesius à Louvain. Ces motets sont écrits pour quatre, cinq, six et sept voix ; les plus remarquables sont la lamentation, d'un sentiment si profond, *Vox in Rama audita est*, le motet à la Vierge *O Maria vernans rosa* et le chant à six voix sur sainte Barbe *Ave martyr gloriosa ;* l'inspiration y a déjà quelque chose de palestrinien. Clemens non Papa a composé également de très belles chansons profanes, notamment les *Souter Liedekens*, dont les textes, empruntés aux psaumes de David, sont mis en musique, à trois voix, sur des mélodies populaires néerlandaises ; par exemple, le psaume II *Quare fremuerunt gentes* est composé sur la chanson *Roosken rot*. Pourquoi Clemens non

Papa n'est-il pas plus connu? Quand le soleil brille les étoiles disparaissent; la gloire de Roland de Lassus éclipsa de ses puissants rayons la renommée de Clemens non Papa, qui, s'il avait vécu plus tôt, aurait peut-être occupé la place d'un Josquin. En tout cas, la connaissance que nous avons des œuvres d'un tel artiste suffit à réfuter l'opinion selon laquelle le style de Palestrina se serait pour ainsi dire formé en un jour, tandis qu'il représente évidemment le dernier stade d'une longue évolution.

Des Flandres et de la France du Nord le mouvement musical créé par l'école néerlandaise gagna de proche en proche toute la France d'abord, et puis l'Espagne et le Portugal. En Espagne nous trouvons dans la chapelle royale toute une colonie de néerlandais; quant aux musiciens espagnols, c'est à Rome qu'ils allèrent conquérir la gloire. Le Portugal peut citer aussi avec orgueil un petit nombre d'artistes de valeur auxquels il donna naissance.

Roland de Lassus. — Il faut considérer Roland de Lassus (ou Orlandus Lassus, ou Orlando di Lasso) comme le dernier des grands musiciens néerlandais, bien qu'il ait vécu un peu plus tard que l'époque dite néerlandaise, et que, par son activité artistique, il appartienne pour une bonne part à l'Allemagne.

Né en 1532 à Mons, dans le Hainaut, il entra de bonne heure comme enfant de chœur à l'église Saint-Nicolas de sa ville natale; sa voix était si belle que trois fois il fut victime de tentatives d'en-

lèvement. Il n'avait que douze ans lorsque le vice-roi de Sicile, Ferdinand de Gonzague, l'emmena avec lui en Sicile, et plus tard à Milan. Après de grands voyages à travers l'Allemagne et la France, il arriva en 1555 à Antwerpen. En 1556 le duc Albert V de Bavière l'appelait auprès de lui à Munich pour faire partie de la chapelle de sa cour, qui, avec ses quatre-vingt-cinq exécutants, était alors la première d'Europe. En 1562 Roland de Lassus prenait la direction de cet ensemble unique. Comblé d'honneurs par le pape et par l'empereur (l'empereur Maximilien II l'anoblit en 1570), Roland de Lassus passa le reste de ses jours à Munich. Sa vieillesse fut attristée par la maladie et par de noirs accès de mélancolie. Il mourut le 14 juin 1594, quatre mois après Palestrina.

Roland fut un des compositeurs les plus féconds, non seulement du XVI[e] siècle, mais sans doute de tous les temps; il a écrit plus de deux mille ouvrages, dont les deux tiers environ pour l'église, notamment douze cents motets, cinquante-deux messes, cent *Magnificat*, des psaumes, des lamentations, etc., et un tiers de compositions profanes, madrigaux, chansons françaises et italiennes, lieds allemands. Parmi ses œuvres religieuses les plus belles sont les psaumes de pénitence, qui parurent en 1565. Cette date contredit la légende selon laquelle Roland aurait écrit ces psaumes pour Charles IX de France, en expiation des horreurs de la Saint-Barthélemy (1572). Les contemporains de Roland ne lui marchandaient point les témoignages de leur reconnaissance : c'est ainsi que nous lisons sous son portrait cette inscription (1593) : *Hic*

est ille Lassus, lassum qui recreat orbem. La naïve admiration du vulgaire attribuait à certaines de ses compositions des vertus qui tenaient du miracle ; ainsi la croyance s'était répandue dans le peuple que le motet *Gustate et videte* avait le pouvoir de faire sortir le soleil des nuages. Malgré la réputation extraordinaire dont il jouit de son vivant, Roland était complètement oublié dès la seconde moitié du XVII[e] siècle. C'est aux récentes recherches des historiens que revient l'honneur d'avoir fait revivre son nom et ses ouvrages. L'édition de ses œuvres complètes par Haberl (*Magnum opus musicum*) et Sandberger (*Compositions profanes*) comprendra environ soixante volumes.

Citons, pour finir, le jugement autorisé du critique Proske : « Roland de Lassus est un esprit universel. Aucun de ses contemporains ne posséda une volonté aussi nette, ne resta aussi souverainement maître de ses inspirations artistiques ; nul ne choisit d'une main plus sûre les éléments dont il avait besoin pour ses créations musicales. Qu'il eût à composer dans le style méditatif propre à l'église ou sur le ton joyeux des chansons profanes, jamais ne lui manquèrent ni le temps, ni la disposition d'esprit, ni le succès. Grand dans le genre lyrique ou épique, il eût été plus grand encore dans le genre dramatique, si de son temps l'opéra eût déjà existé. Nous trouvons dans ses œuvres des traits d'une force et d'une vérité dramatiques telles qu'on se sent emporté comme par le génie d'un Dante ou d'un Michel-Ange. Si l'on place Palestrina à côté de Raphaël, il est tout naturel de comparer Roland de Lassus aux deux

maîtres florentins. Il s'était si bien approprié les traditions nationales de chaque pays d'Europe, qu'elles revivaient en lui, fondues en une unité caractéristique et originale, où il devenait impossible de distinguer les éléments néerlandais, français, italiens ou allemands qui la composaient. Personne ne lui ressemble plus que Hændel, et de même que l'auteur du *Messie* résume le génie allemand, italien et anglais du XVIII[e] siècle, de même de Lassus a rassemblé en sa prodigieuse individualité toutes les splendeurs de l'art germanique et de l'art latin de son temps. » (*Musica divina*, tome I, p. LII.)

III

L'ÉCOLE ROMAINE.

Les prédécesseurs de Palestrina. — Ce que Rome fut au point de vue religieux dès les premiers jours du christianisme, elle le devint bientôt aussi dans le domaine de l'art : le rendez-vous de tous les talents les plus remarquables, qui imprimaient la marque de leur esprit à des siècles entiers.

Depuis longtemps sans doute l'Italie regardait d'un œil jaloux ce petit pays néerlandais qui possédait l'hégémonie incontestée en musique. Enfin elle put prendre à son tour le rôle prédominant. A l'âge néerlandais succéda la période italienne de l'histoire musicale.

On ne peut guère parler d'une école romaine, au sens propre du mot, avant Palestrina, et nous n'étudierons donc les musiciens et les compositeurs qui l'ont précédé que dans la mesure où ils lui ont préparé la voie.

Le pôle fixe, dans la fuite des événements du monde musical, c'est la chapelle du pape à Rome. La vieille *Schola cantorum* était restée à Rome pendant le séjour des papes à Avignon, si bien qu'il devint nécessaire de fonder une nouvelle

chapelle dans la nouvelle résidence pontificale. Lorsque enfin, le 17 janvier 1377, après un exil de la papauté qui avait duré plus de soixante-dix ans, Grégoire XI fit son entrée dans la Ville Éternelle, il emmena avec lui sa chapelle, qui devait prendre par la suite une importance tout à fait imprévue. De tous les pays y étaient appelés chanteurs et compositeurs, de sorte qu'elle formait pour ainsi dire une université internationale. Les papes la dotèrent de riches privilèges. Ce fut sous le brillant pontificat de Sixte IV (1471-1484) que commença une nouvelle ère de prospérité artistique pour la *Chapelle Sixtine* (comme on avait appelé le groupe des chanteurs pontificaux, du nom de la chapelle Sixtine bâtie par Sixte IV); les plus anciens documents qui nous ont été conservés de la polyphonie datent de cet heureux temps.

Les traditions de la vénérable *Schola cantorum* avaient d'ailleurs perdu toute force et toute vitalité dans les différentes chapelles qui se formèrent au cours du XVIe siècle dans les principales églises de Rome ; un tout autre esprit y régnait ; il apportait avec lui l'art de la nouvelle polyphonie, qui tendait à se développer de plus en plus.

Sixte IV avait fondé le 1er janvier 1480 une chapelle de douze chanteurs, indépendante de la Sixtine ; Jules II la reconstitua à l'église Saint-Pierre, et elle porta depuis le nom de *Capella Julia*. « Encore aujourd'hui les deux institutions subsistent côte à côte, bien que la *Capella Pontificia*, comme telle, fonctionne rarement depuis 1870 ; récemment (mars 1906), Pie X lui a donné une nouvelle organisation. Souvent les étrangers

croient entendre la Chapelle Sixtine, par exemple pendant la semaine sainte, et c'est la Capella Julia qui chante. » (Cf. F. X. Haberl, *Die römische Schola Cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, page 47.)

Jusqu'au pontificat de Paul III (1534-1549), les clercs furent seuls admis dans les deux chapelles ; pour la première fois ce pape autorisa des laïques à en faire partie. Tout d'abord ce furent des enfants qui chantèrent les sopranos, puis, à partir du milieu du xve siècle, des hommes doués par la nature d'une voix de soprano ; on les remplaça au commencement du xviie siècle par des castrats.

Un de ces chanteurs pontificaux, que nous rencontrons en 1517, Costanzo Festa (mort en 1545), fut le premier compositeur italien de valeur ; il ouvre la voie aux précurseurs de Palestrina : c'est l'aurore d'un avenir resplendissant. A la même époque un grand nombre d'étrangers, et notamment d'Espagnols, jouent un rôle important dans la chapelle pontificale : les noms d'Escobedo, de Salinas, de Guerrero, et surtout de Morales, sont célèbres.

A côté d'eux, les maîtres néerlandais sont tenus en grand honneur à Rome à leur tête Jacob Arcadelt, qui, après de longs services dans la chapelle pontificale, se rendit à Paris en 1555 et y reçut en 1557 le titre de Regius musicus C'est un excellent compositeur d'église ; mais il est encore plus remarquable comme madrigaliste ; son *Il bianco e dolce cigno* obtint une grande réputation. Un autre artiste bien connu, Goudimel,

que l'on a longtemps considéré, sans doute par suite d'une confusion avec Gaudio Mell, comme le maître de Palestrina, et même comme le fondateur de l'école romaine, n'est jamais venu à Rome. Il fut l'une des premières victimes de la Saint-Barthélemy à Lyon (27 août 1572).

Le prédécesseur le plus immédiat de Palestrina, non seulement dans la charge de maître de chapelle de Saint-Pierre, mais aussi dans la poursuite d'un même idéal artistique, est Giovanni Animuccia, le fondateur d'une nouvelle forme d'art, qui prendra un si brillant développement aux siècles suivants, l'Oratorio. Ses *Laudi spirituali*, écrits pour l'Oratoire de Filippo Neri, fondé en 1551, n'étaient du reste que des pièces très simples, en forme d'hymnes.

Et maintenant vient le plus grand maître de l'école romaine, dont le nom brille d'un incomparable éclat, et qui, dépassant tous les autres compositeurs, a porté l'art religieux à son point culminant : Palestrina.

Palestrina. — Giovanni Pierluigi da Palestrina (Joannes Petraloysius Prænestinus) tient son nom de sa ville natale, Palestrina, dans la campagne romaine ; il y naquit en 1526. Il fit son éducation musicale à Rome ; Gaudio Mell (ou Claudio Cimello) fut son maître. En 1544 nous le trouvons déjà maître de chapelle de la cathédrale dans son pays d'origine. En 1551 il était appelé à Rome, où il eut à subir des fortunes diverses, et où il occupa plusieurs postes importants. D'abord Jules III (1550-1555) le prit comme

maître du chœur des enfants à la Capella Julia; c'est de cette époque que date la publication de sa première œuvre : un recueil de cinq messes (1554). La valeur de ces compositions, et sans doute aussi l'hommage qu'il en fit à Jules III, décidèrent de son admission parmi les chanteurs pontificaux, malgré sa voix insuffisante et sa situation d'homme marié. Le deuxième successeur de Jules III, Paul IV (1555-1559), interprétant le règlement à la lettre, congédia Palestrina (1555); la charge mal rémunérée de maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran (1555-1561) fut une faible compensation pour le pauvre musicien, qui endurait alors de cruelles souffrances, physiques et morales. C'est alors qu'il composa ses *Improperia*, qui restent encore aujourd'hui une des œuvres de prédilection de la chapelle pontificale; on y trouve sans doute le reflet fidèle des tristesses de sa vie intérieure. Son activité de maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure, de 1561 à 1571, clôt la période la plus féconde de sa vie.

Le question de la musique d'église venait d'être examinée par le concile de Trente (1545-1563). Le nom de Palestrina est étroitement lié à l'histoire de cette discussion mémorable. Mais la légende a amplifié démesurément son rôle dans le débat en le présentant comme le sauveur de la musique dans l'Église catholique : il aurait composé tout exprès la *Missa Papæ Marcelli*, et cette œuvre aurait à tel point enthousiasmé les Pères du concile qu'ils auraient rapporté le décret excluant toute musique polyphonique de l'église. Après de laborieuses recherches dans les archives, F. X. Haberl

a établi le vérité sur ce point dans un article intitulé : *Die Kardinal-Kommission von 1564 und Palestrinas Missa Papæ Marcelli* (Kirchenm. Jahrb. 1892). Voici les faits : dès la fin du xve siècle s'élevèrent des plaintes sur la désorganisation du chant d'église ; le texte devenait inintelligible, les compositions prenaient des dimensions exagérées, les chanteurs distrayaient l'attention des fidèles par l'affectation arbitraire et inconvenante de leur style ; les paroles prononcées dans la vingt-deuxième séance du concile de Trente (*Ab ecclesiis*, etc.), qui prirent en septembre la forme d'un arrêt, laissent entendre que les légats romains et les Pères du concile avaient rassemblé tous les matériaux nécessaires pour asseoir leur jugement. Sous Pie IV (1559-1565), les deux cardinaux Vitelozzo Vitelozzi et Carolus Borromæus entreprirent la réforme de la chapelle pontificale, en exécution de l'arrêt du concile ; la question de la musique figurée dut alors revenir sur le tapis ; Palestrina (et peut-être aussi Animuccia) voulut prouver qu'il ne fallait pas reprocher à l'art polyphonique en général de rendre inintelligibles les textes liturgiques, mais que la faute devait en être imputée à la négligence des compositeurs. Il donna comme exemple une messe à six voix qu'il avait composée sous Jules III ; avant 1567, dans le manuscrit de Sainte-Marie-Majeure et de la Chapelle Sixtine, cette messe ne portait aucun titre ; c'est seulement en 1567 qu'elle fut imprimée avec le titre *Missa Papæ Marcelli*, en témoignage de reconnaissance pour le cardinal Marcello Cervino, devenu depuis le pape Marcel II. La commission

de cardinaux de 1564 n'avait pas du tout pour rôle de réformer la musique d'église d'une façon générale; le concile avait désigné pour cette tâche les synodes provinciaux et les évêques diocésains. En tout cas Palestrina n'a pas écrit la *Missa Papæ Marcelli* pour la commission; elle date du temps où il était maître de chapelle à Saint-Pierre, et vraisemblablement de l'année 1555. Mais la faveur avec laquelle sa composition fut accueillie par la commission donnait une sanction officielle au style palestrinien, et la messe du pape Marcel fut dès lors désignée à l'admiration de la postérité comme la plus belle ou la plus renommée de ses œuvres. Proske l'a éditée, dans sa forme originale à six voix, arrangée à quatre voix par Francesco Anerio, et arrangée à huit voix par Suriano. Récemment Mitterer l'a réduite aussi à quatre voix. La bibliothèque Vallicelliane, à Rome, possède un autre arrangement de la même messe à douze voix, probablement de la plume de Stefano Nasimbeni (cf. *Kirchenm. Jahrb.*., 1910, p. 159, sq., et *Musica sacra*, Ratisbonne, 1911, p. 227, sq.). Aucun connaisseur ne contestera que la messe du pape Marcel soit une puissante création du maître de Préneste, remarquable surtout par la force et la plénitude de l'inspiration (je songe surtout à l'*Amen* du *Credo*). Mais, je n'ai pu m'en défendre, toutes les fois que j'ai entendu, chanté ou dirigé la messe du pape Marcel, j'ai eu l'impression que Palestrina avait écrit d'autres messes d'une beauté plus parfaite ou d'une expression plus suave : que l'on pense à l'*Assumpta est Maria* à six voix !

Palestrina eut sa récompense : il reçut le titre

de compositeur de la chapelle pontificale. Le désir du pape était de le voir à la tête de la Chapelle Sixtine; mais les règlements de cette chapelle s'y opposaient ainsi que les sentiments de ses membres, qui n'étaient rien moins que favorables à Palestrina. Après la mort d'Animuccia (1571), Palestrina reprit ses anciennes fonctions de maître de chapelle de Saint-Pierre, et il les exerça jusqu'à sa mort avec un entier dévouement. C'était là sa principale occupation ; mais, en dehors de cela, il partageait encore avec G. M. Nanino la direction de l'école de musique fondée par ce dernier. Il accepta également la direction des *Azioni sacre* ou oratorios dans les réunions organisées par Filippo Neri, et la charge de maître de concert chez le prince Buoncompagni. Il collabora à la revision du chant liturgique ordonnée par Grégoire XIII, et à d'autres travaux pour lesquels sa situation le désignait. On pourrait croire qu'une activité aussi variée lui laissait peu de temps pour composer, et cependant Palestrina est, après Roland de Lassus, le plus fécond des musiciens de cette époque. Presque tous ses ouvrages, à l'exception de quelques livres de madrigaux et de quelques autres pièces profanes, sont écrits pour l'église en polyphonie purement vocale sans accompagnement d'instruments ou d'orgue. L'édition monumentale de ses œuvres complètes en trente-trois volumes, parue chez Breitkopf et Härtel (établie par F. X. Haberl à partir du dixième volume), nous donne une idée de la puissance créatrice du maître; elle comprend quatre-vingt-treize messes, de quatre à huit voix, cent trente-

neuf motets, des lamentations, des offertoires, des magnificat, des hymnes, des litanies et des psaumes pour les vêpres.

Le 2 février 1594, Palestrina rendait le dernier soupir dans les bras de son ami et directeur de conscience Filippo Neri. Il fut enseveli dans le Vatican, à Saint-Pierre. Son épitaphe, qui n'existe plus, le désignait en quelques mots qui en disaient long :

JOANNES PETRUS ALOYSIUS PRÆNESTINUS
MUSICÆ PRINCEPS

Nous emprunterons encore à Proske son jugement sur Palestrina : « On a nommé le XVIe siècle, avec ses deux puissants piliers, Josquin et Palestrina — les deux esprits les plus éminents de leur temps, — l'âge d'or de la musique d'église, et l'on admire, entre toutes, l'école romaine fondée par Palestrina. Pourtant, dans tout le cours de ce siècle, parmi les manifestations artistiques de l'Italie et du reste de l'Europe on n'en rencontre aucune qui pénètre les profondeurs de l'art et les mystères de la religion d'une façon assez générale pour être comparée à la sublimité de l'œuvre palestrinienne. On a considéré Palestrina comme un réformateur de la musique. Réformateur, il le fut, mais dans le sens le plus conservateur. Il réforma la musique du dedans ; sans jamais rompre avec les traditions techniques de son art, il l'approfondit, l'ennoblit, le transfigura comme aucun de ses contemporains ne sut le faire. Il n'ouvrit pas de nouvelles voies vers le dehors, pour

échapper aux règles jusqu'alors admises, mais il fraya des sentiers inconnus à l'intérieur du labyrinthe immense de l'harmonie. Tandis que presque tous les compositeurs de son temps, même les artistes sortis de l'école romaine, rendaient hommage aux idées de progrès alors si répandues, son génie — le plus riche, le plus fécond de tous — se contenta de vénérer les reliques du passé, en cela semblable aux plus grands maîtres de l'avenir, pour lesquels le développement de leur personnalité resta toujours conciliable avec le respect des traditions artistiques. Et ce qui fait la vraie grandeur de son caractère, c'est qu'il a consacré son inlassable activité, d'une portée si profonde et si étendue, à la musique purement ecclésiastique. »

Les contemporains de Palestrina. — Avec Palestrina commence une période de l'histoire musicale extraordinairement féconde. Le successeur du maître à Sainte-Marie-Majeure (1571-1575) fut son élève Giovanni Maria Nanino, né à Tivoli (vers 1545). Fondateur et directeur de la première école romaine de musique, il donna toute son attention à la théorie de son art, et nous pouvons saluer en lui l'un des plus grands érudits de la période romaine. A côté du professeur, le compositeur occupe un rang élevé parmi ses contemporains ; ses œuvres, d'une forme classique très pure, « méritent d'être placées immédiatement à côté de celles de Palestrina ». Il fut un des derniers représentants de l'école palestrinienne. Comme preuve de son remarquable talent je

citerai son *Hæc dies* à cinq voix, son *Hodie nobis cœlorum rex* à six voix, sa messe à cinq voix *Vestiva i colli* et surtout ses lamentations, si simples et si harmonieuses, pour chœur d'hommes à quatre voix (cf. supplément au *Kirchenm. Jahrb.* 1891).

Le frère et élève de Maria Nanino, Giovanni Bernardino Nanino (mort en 1623), qui fut professeur à l'École de musique et plus tard maître de chapelle à Saint-Laurent de Damaso, commence déjà à abandonner les traditions romaines et à se laisser séduire par les nouveautés. Sa recherche des effets de masse (par exemple dans le remarquable *Salve Regina* à douze voix de la collection Santini), et surtout les parties d'orgue qu'il a écrites pour accompagner diverses pièces vocales, témoignent de sa tendance à s'écarter des règles de la polyphonie traditionnelle.

Ce que fut Roland de Lassus pour les Néerlandais, et Palestrina pour les Italiens, Tommaso Lodovico da Vittoria le fut pour les Espagnols. Né vers 1540 à Avila, — lui-même se dit Abulensis, — il vint tout jeune à Rome. Baini affirme qu'il fut l'élève de ses compatriotes Escobedo et Morales. Mais c'est impossible, puisque Escobedo quitta Rome en 1554, et Morales en 1545. Vittoria fit partie pendant douze ans du Collegium germanicum ; il finit par en devenir le maître de chapelle. En 1589 il retourna dans sa patrie, où il mourut en 1613. Dans la riche collection de ses œuvres, que son compatriote Ph. Pedrell rassemble pour une édition complète, brille comme un rare joyau l'*Officium mortuorum* à six voix, qu'il composa en 1605. Ses *Improperia* ont acquis aussi une

grande célébrité ; ils sont d'une inspiration tout à fait palestrinienne, — on surnomma plus tard Vittoria « cigno di Palestrina ». — Ses Lamentations et ses Passions pour la semaine sainte (supplément musical au *Kirchenm. Jahrb.*, 1896-1898) sont d'une composition très simple, mais l'effet est d'autant plus saisissant ; les Passions n'atteignent pas pourtant, il s'en faut, à l'émotion dramatique de Suriano. Je suis étonné que Kretzschmar (*Führer durch den Konzertsaal*, II, 2) ne cite pas, parmi les motets, qui nous font connaître de la façon la plus intime l'art de composition du maître, son magnifique *O quam gloriosum est*, sur le thème duquel il a aussi construit sa messe à quatre voix du même nom : ce sont là deux merveilles d'élégance et d'harmonie.

Personne ne peut nous fournir une meilleure appréciation d'ensemble sur l'œuvre et la personnalité de Vittoria que le fin critique Proske. Voici ce qu'il écrit : « En ce maître se trouvent réunis les plus nobles caractères de l'art romain et de l'art espagnol. De tous les musiciens de l'école romaine, sauf Palestrina, aucun n'a été plus soucieux que Vittoria de la parfaite pureté du style d'église ; il était dans sa nature de sauvegarder, encore plus sévèrement que Palestrina ne l'avait jugé nécessaire, le caractère liturgique, objectif, typique de la musique sacrée. Pourtant, il ne manquait pas d'originalité ni de ressources d'expression subjective, si bien qu'il reste toujours personnel par sa grande sobriété dans l'emploi des moyens techniques, facile à distinguer en cela de tous ses contemporains, et toujours reconnaissable malgré

la diversité essentielle de ses compositions. Sans faire le moindre tort à la clarté de sa mélodie et de son harmonie, il donne à ses chants un accent mystique, austère et sublime, qui semble ne traduire que la plus pure piété du cœur et la plus sainte dévotion, sans mélange d'aucune impression profane : il était incapable d'écrire autre chose que des compositions religieuses. Chaleur et vie, douceur et tendresse, intimité de l'inspiration, perfection et sévérité de la composition, solennelle grandeur, sublime majesté, tout se réunit pour faire de cet Espagnol une figure qui, du ciel étoilé du passé, rayonne merveilleusement jusqu'à nous. »

Les successeurs de Palestrina. — Le Romain Felice Anerio se dit lui-même élève de G. M. Nanino. Il peut revendiquer la gloire d'avoir été le seul et le dernier musicien, après Palestrina, auquel ait été accordé le titre de « compositeur de la chapelle pontificale ». Bien qu'Anerio ait chanté, de 1575 à 1579, à la chapelle pontificale, d'abord comme sopraniste, puis comme altiste, le collège des chanteurs n'accueillit pas sa nomination (3 avril 1594) avec une faveur bien marquée ; la malice et l'envie poursuivaient déjà la valeur personnelle et le vrai mérite. Il y a tout un coin de l'histoire du temps dans ces exquises réflexions dont le biographe de Palestrina, Baini (tome II, p. 277, sq.), commente, dans son journal, la déclaration du secrétaire de la chapelle pontificale Ippolito Gambocci : « Le collège grinçait des dents, avalait le morceau, et répondait qu'on ferait ce que

le seigneur prélat ordonnerait. Tous les chanteurs présents signaient la formule de proposition qu'on leur présentait et la remettaient au prélat Cavalcanti. Après la cérémonie, Felice Anerio se présenta personnellement au collège des chanteurs, le remercia du grand honneur qui lui était fait, et l'assura de son intention d'écrire pour la chapelle des compositions bonnes et convenables. » Et il les écrivit ; il est seulement dommage que la plupart de ses œuvres, et justement les plus importantes, attendent encore l'impression. Anerio est déjà influencé par l'esprit nouveau qui, de Florence, centre de la vie artistique et littéraire de l'Italie, se répandant victorieusement dans tout le monde musical sous le fier nom de « Renaissance », prétendait ramener les artistes aux traditions de la Grèce. Felice Anerio mourut en 1614.

Au groupe de ces artistes modernisants appartient aussi l'homonyme de Felice Anerio, Giovanni Francesco Anerio, encore un Romain, circonstance qu'il rappelle avec orgueil en tête de presque toutes ses compositions. Suivant le goût de ses contemporains pour les voyages, il partit en 1609 pour la cour du roi de Pologne Sigismond III, mais il revint un an après dans sa patrie, et il remplit pendant quelque temps les fonctions de maître de chapelle de la cathédrale à Vérone. En 1611 nous le retrouvons à Rome. Là, le maître, âgé déjà de quarante-neuf ans, dit sa première messe le 7 août 1616 dans l'église des Jésuites le Gesù ; tous les musiciens de Rome, divisés en huit chœurs, prêtaient leur concours à la cérémonie. Certaines des œuvres de Francesco Anerio sont écrites dans

le vieux style traditionnel, comme par exemple sa *Missa brevis* à quatre voix, publiée pour la première fois par Haberl (Supplément musical au *Kirchenm. Jahrb.*, 1886) ; il s'y montre un contrapontiste accompli. Quand il adopte le style monodique, il ne renonce jamais à la noblesse de la ligne mélodique ni au sentiment religieux, bien qu'au point de vue rythmique on remarque alors dans ses œuvres cette agitation, cette discontinuité, cette hâte et ces heurts que son compatriote, le théoricien de la musique Doni, caractérise d'une façon frappante quand il parle de musique « coupée en petits morceaux ».

L'esprit moderne, qui remportait de véritables triomphes en répandant la monodie profane, finit par ne plus se laisser arrêter aux portes de l'église ; il y fit son entrée, en même temps que le chant monodique, avec Lodovico Grossi da Viadana, né en 1564 à Viadana près de Mantoue, mort en 1627. Citons, dans ce nouveau genre de musique d'église, ses *Cento concerti ecclesiastici*, et ses chants pour une, deux, trois et quatre voix, accompagnées d'une basse continue à l'orgue. L'invention de ce *basso continuo* ou *generalis*, qui prendra un rôle si important dans l'avenir, ne doit pas être attribuée exclusivement, mais au moins principalement, à Viadana. Du reste Viadana nous présente un double visage : et, en effet, à côté de ses essais dans le style monodique, le plus grand nombre de ses compositions religieuses, — quatre messes (cf., par exemple, sa messe *Cantabo Domino*, *Kirchenm. Jahrb.*, 1889), Répons, Lamentations, chants pour la semaine sainte, office des Morts —

sont écrites dans le vieux style contrapontique ; et ainsi on peut le considérer comme un partisan zélé des anciennes traditions, « bien que ses œuvres appartiennent déjà à la période de déclin qui devait suivre l'apogée de la polyphonie vocale au temps de Palestrina ».

Ruggiero Giovanelli de Velletri (mort en 1625), succéda à Palestrina dans la direction du chœur de Saint-Pierre. Il se fit un nom avec son *Miserere* à quatre voix, et sa messe à huit voix *Vestiva i colli*. (Cf. *Kirchenm. Jahrb.*, 1909, p. 49, sq.).

Francesco Suriano, que Palestrina lui-même nomme son élève, exerça le métier de musicien avec une prodigieuse activité. D'après le témoignage de son compatriote Agostini, Francesco est né en 1549 à Soriano (en latin Sorianum ou Surianum), petite ville voisine de Rome, au pied du Cimino, « proche du Parnasse et de l'Hélicon, du séjour d'Apollon, des Muses et des Grâces ». Enfant, il cueille déjà ses premiers lauriers en chantant dans le chœur de Saint-Jean-de-Latran ; en 1587 il devient maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, situation qu'il échange en 1603 pour la même fonction à Saint-Pierre. C'est seulement à soixante-dix ans qu'il abandonna ce poste important, et bientôt après Sainte-Marie-Majeure recevait sa dépouille mortelle. Parmi ses ouvrages il faut citer comme particulièrement intéressant un canon extrêmement ingénieux, dont Ambros dit qu'il suffirait à lui assurer une place élevée dans l'histoire de l'art. « De tels chefs-d'œuvre de composition montrent sur quel fondement sûr, ferme et solide l'école romaine construi-

sait ses œuvres (l'école vénitienne ne souffre à ce point de vue aucune comparaison avec l'école romaine). Un tel savoir, lié nécessairement à un « pouvoir » artistique corrélatif, bien loin d'être considéré comme de la « subtilité scolastique », honorait son homme. Cette forte éducation préservait les compositeurs romains du plat idéalisme et de la stérile recherche de l'effet, qui menaçaient alors l'art musical. Le style caractéristique de l'école romaine se trouve remarquablement représenté dans les œuvres de Suriano, et l'on est tenté de croire, en considérant cette époque merveilleuse de l'art, à une influence des astres particulièrement favorable. » Nous pouvons signaler ici encore les *Responsoria chori ad cantum Passionis D. N. Jesu Christi secundum quatuor Evangelistas* qui nous font admirer l'art consommé de Suriano et sa puissance dramatique (Supplément musical au *Kirchenm. Jahrb.*, 1895). Aux passages qu'il a choisis comme exemples, le *Crucifige*, le *Barabbam*, le *Descendat nunc de cruce*, Ambros aurait pu joindre comme particulièrement typique la scène des dés à la fin de la Passion selon saint Jean : *Non scindamus eam* (la robe), *sed sortiamur*, *cujus sit*, où l'on entend pour ainsi dire le déchirement de la robe et la chute des dés imités d'avance par la voix de soprano.

Luca Marenzio (vers 1550-1599) fut le digne rival de Suriano. Jusqu'ici on n'a guère apprécié en lui que le madrigaliste, et beaucoup moins le compositeur de musique d'église ; et pourtant ses motets pour toute l'année ecclésiastique suffisent à prouver sa valeur dans le domaine religieux.

« Clairs dans leur construction thématique, aisés à chanter en raison de l'habile conduite des voix, d'une grande variété, et pourtant sans modulations compliquées, d'une sonorité belle et pleine, ils constituent une ressource précieuse pour l'éducation des musiciens d'église ». Michael Haller les a publiés comme supplément au *Kirchenm. Jahrb.* (1900-1903), et a eu ainsi le mérite d'en rendre l'étude facile à tous.

Nous avons déjà cité l'œuvre par laquelle Gregorio Allegri (1584-1652) se fit une réputation universelle, surtout à partir du moment où le pape Urbain VIII l'eut admis parmi les chanteurs pontificaux. Le *Miserere* est écrit pour un chœur à quatre voix et un chœur à cinq voix et il était chanté tous les ans, le Vendredi Saint, par la Chapelle pontificale. Peut-être fut-ce moins la beauté, la profondeur de l'œuvre que la défense, sous peine d'excommunication, d'en prendre copie, qui fit sa renommée en l'enveloppant de mystère. C'est un fait connu que Mozart, à l'âge de quatorze ans, établit de mémoire la partition de ce *Miserere* après une seule audition ; depuis, elle fut souvent imprimée, pour la première fois par l'Anglais Burney avec l'autorisation du pape. Nous devons signaler aussi un caractère important de l'activité artistique d'Allegri : le premier des maîtres romains, il composa pour l'orchestre des pièces purement instrumentales.

Un des meilleurs élèves d'Allegri fut Antonio Cifra, plus tard maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran, puis à Lorette ; un passage d'une de ses lettres à un certain Pierfrancesco nous permet

d'avoir une idée des conceptions esthétiques de l'époque : « Il vaut mieux laisser passer deux quintes, dit-il, que de les corriger au préjudice de l'ensemble de la composition. »

Le maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, Agostino Agazzari (mort en 1640), appartient aussi au groupe des réformateurs de la musique. C'est d'ailleurs un trait commun à tous les compositeurs de la période post-palestrinienne (Francesco Foggia en tête), de chercher à former, « par le mélange de l'ancien et du nouveau style, une sorte de style intermédiaire et de transition ». Foggia eut en Cifra, Nanino et Agostini d'excellents maîtres, et par sa riche activité il amassa une expérience considérable (il fut maître de chapelle d'abord à la cour du prince-électeur Ferdinand-Maximilien à Cologne, puis à la cour de Munich et à celle de Bruxelles, enfin à Sainte-Marie-Majeure jusqu'en 1677). Il resta vigoureux jusque dans sa vieillesse et put ainsi continuer de remplir exactement ses fonctions; lorsqu'il mourut, en 1688, tout le monde eut l'impression qu'un des grands hommes du temps venait de disparaître.

« Désormais, dit Ambros, c'est la décadence de la musique d'église à Rome, du moins à considérer les choses en gros ; car il y eut encore plus tard quelques maîtres de valeur ; mais la mort de Foggia marque la fin de cette grande école si renommée, l'école romaine proprement dite. »

Les derniers représentants de l'école romaine. — Après Foggia nous trouvons toute une série de compositeurs, Casciolini, Pasquini,

Bay, Pitoni, Biordi, qui essayèrent de rester fidèles au style palestrinien ; mais différentes circonstances empêchèrent leurs intentions d'être très efficaces ; que l'on compare les œuvres de Pitoni (1657-1743) à celles de Palestrina, et l'on sentira, malgré la tendance de l'auteur à se rapprocher des formes anciennes, toute la distance qui le sépare de son illustre devancier : « C'est, pour ainsi dire, la même langue, mais la façon de s'exprimer est devenue toute différente. » Dans cette période post-palestrinienne on croyait donner un nouvel éclat au vieux style en employant simultanément plusieurs chœurs : le nombre des parties s'élevait quelquefois jusqu'à quarante-huit, — effet purement extérieur, dépourvu de toute réelle valeur. Ce sont surtout les noms de Paolo Agostini (mort en 1629) et d'Orazio Benevoli (mort en 1672) qu'il convient de citer à ce propos. Virgilio Mazocchi employa, pour l'exécution de telles curiosités musicales, des moyens encore plus artificiels : il plaçait ses chœurs dans trois ou quatre endroits différents de l'église Saint-Pierre, sans doute pour imiter l'usage vénitien établi à Saint-Marc.

Signalons encore ce fait que le frère aîné de ce compositeur, Domenico Mazzocchi, auteur très remarquable d'oratorios et de musique d'église, fit pour la première fois très largement usage des signes d'expression dans ses madrigaux à cinq voix.

Mais le musicien romain de cette période, le plus important par sa valeur personnelle et par son influence, est incontestablement Giacomo Carissimi, né vers 1604 à Marino, dans les États de l'Église, mort en 1674, à Rome, où il dirigeait

alors la chapelle de Saint-Apollinaire : c'est le maître de la cantate et de l'oratorio. En fait de musique d'église, nous possédons de lui des messes, des « Concerti sacri », et des hymnes, admirablement écrits pour les voix et d'une composition très ferme.

Les autres maîtres de l'époque recherchaient tous plus ou moins les effets de masse : Antonelli, maître de chapelle à Bénévent; Ercole Bernabei, qui fut appelé à Munich à la place de Joh. Kaspar Kerll ; puis son fils, Antonio Bernabei qui lui succéda dans ses fonctions; Abbatini; enfin Pietro Francesco Valentini, qui se livre à des tours de force musicaux « auprès desquels toutes les complications canoniques d'Okeghem et de Josquin ne sont que jeux d'enfant » ; par exemple, il invente un canon, sur les paroles du *Salve regina* : « Illos tuos misericordes oculos ad nos converte » (publié dans *Musurgia* de Kircher), qui admet plus de deux mille solutions !

La mode des effets de masse passa à son tour ; mais de cette période de l'histoire de l'art il resta deux conquêtes importantes : la basse continue et le redoublement des voix à l'octave.

A côté de l'école romaine il faut citer l'école de Bologne avec son principal représentant Giovanni Paolo Colonna (1640-1695). Nous rencontrerions aussi de loin en loin des compositeurs de valeur dans d'autres villes de l'Italie. (Cf. Müller W., *Joh. Ad. Hasse als Kirchenkomponist*, Leipzig, 1911.)

IV

L'ÉCOLE NAPOLITAINE.

Vers la fin du XVIIe siècle le sceptre de la souveraineté musicale passe encore en d'autres mains. Après les Néerlandais, les Romains (et avec eux les Vénitiens) avaient joué le rôle prédominant dans le développement de l'art musical; il fallut ensuite que Rome cédât sa situation prépondérante à Naples, où une nouvelle école se forma. Naples doit sa gloire à sa musique profane, qui continue les traditions vénitiennes, en les transformant. Aussi la musique d'église de cette école possède-t-elle exactement le même caractère que les compositions de la jeune école vénitienne : à côté de quelques bonnes œuvres dans le style ancien, c'est surtout de la musique d'opéra à l'église. Déjà le nom du fondateur de l'école napolitaine, Alessandro Scarlatti (mort en 1725, maître de chapelle à Naples) est suffisamment significatif par lui-même; en tout cas, ne regrettons pas de ne posséder qu'un petit nombre des 200 messes qu'il a écrites, à côté de ses 100 opéras. C'est un fait d'autant plus frappant que Francesco Durante (1684-1755), qui lui succéda, n'ait pas composé un seul opéra, mais ait consacré tous ses efforts à la musique religieuse ; ses œuvres

plaisent par une facture agréable, et par la fraîcheur de leur vie mélodique. Son élève Pergolèse — il mourut à la fleur de l'âge, à 26 ans (1736) — est l'auteur du *Stabat mater* encore célèbre aujourd'hui. Son contemporain Emanuele d'Astorga s'est fait un nom en mettant le même texte en musique. Nous ne parlerons pas des autres compositeurs de l'école napolitaine ; citons seulement le compositeur allemand Johann Adolf Hasse (1699-1783) qui s'y rattache, puisqu'il fut l'élève de Porpora et de Scarlatti.

V

L'ÉCOLE VÉNITIENNE.

L'ancienne école vénitienne. — L'école romaine devait trouver une puissante rivale dans l'école vénitienne qui se forma presque à la même époque. Sa devise fut, non pas respect de la tradition, mais progrès dans de nouvelles voies. Venise, qui fut le centre de ce mouvement artistique, convenait mieux que toute autre ville à la réalisation d'un tel programme. La féerie des beautés naturelles les plus rares répandait son prestige sur la reine des mers; de magnifiques palais de marbre attestaient l'opulence et la vie luxueuse de ses heureux habitants. Il ne faut pas s'étonner que l'art se soit développé comme une conséquence de cette prospérité, et qu'il ait pris une direction nouvelle : plénitude sonore et variété du coloris, chromatisme et multiplicité des parties vocales, et aussi (point très important) indépendance de la musique instrumentale pure, tels sont les caractères distinctifs de l'art vénitien.

Ce qui est très curieux, c'est que le fondateur de l'école vénitienne fut un Néerlandais, Adrien Willaert. Van der Stræten indique Rouliers, en Belgique, comme le lieu de naissance de « Messer Adriano »

comme on l'appelait en Italie; il y vit le jour en 1480 ou 1490. Nombreux sont les compositeurs qui passèrent de l'étude du droit à celle de la musique : Willaert fut un des premiers. En 1516 il quitta Paris pour Rome. La forte éducation musicale qu'il devait à ses maîtres Mouton et Josquin des Prés lui permit, après bien des aventures et bien des déboires, d'obtenir en 1527, par décision du doge, le poste de maître de chapelle de Saint-Marc à Venise, une des situations musicales les plus en vue à cette époque. Il mourut le 7 décembre 1562.

L'écriture à un grand nombre de parties, adoptée par l'école vénitienne, s'explique par l'architecture de Saint-Marc. Cette église possédait deux chœurs en face l'un de l'autre, chacun muni d'un orgue. Cette circonstance suggéra à Willaert l'idée d'écrire des compositions pour deux groupes de chanteurs, qui se réunissaient de temps en temps en un seul ensemble puissant. Désormais cette façon d'utiliser les voix devint un signe distinctif de l'art vénitien, et il n'est pas douteux que les chœurs alternants du style palestrinien trouvèrent là leur modèle.

Mais Willaert sut rester simple et clair, malgré ce grand déploiement de forces vocales ; il donna un soin particulier à la bonne déclamation du texte ; citons ici comme exemples son *Magnificat sexti toni* à deux chœurs, qui avec ses psaumes *Confitebor tibi*, *Lauda Jerusalem*, *Laudate pueri*, est le chef-d'œuvre du maître. Le Néerlandais se reconnaît dans ses motets à quatre, cinq et six voix ; il montre à l'occasion comme il manie habilement les artifices scolastiques. Bien que les dernières recherches

des historiens aient eu pour résultat de lui retirer le titre de « père du madrigal », nous pouvons en croire Zarlino quand il nous dit que Willaert était considéré comme le premier musicien de son temps.

Le successeur de Willaert comme maître de chapelle de Saint-Marc fut son élève Cyprien de Rore. Néerlandais de naissance, lui aussi, il vint de très bonne heure à Venise et débuta dans la carrière de musicien comme enfant de chœur à Saint-Marc. Après avoir passé quelque temps à la cour d'Hercule II de Ferrare, il revint à Venise, où plus tard, après la mort de Willaert, il prit la direction de la chapelle. Mais trois ans après il partait pour Parme, où il mourait à 49 ans (1565). Cyprien de Rore accepta l'héritage de son maître, mais sans renoncer à ses tendances personnelles, comme le prouvent ses chœurs alternants à huit voix, ses messes à quatre, cinq et six voix, et ses motets. Il compte parmi les madrigalistes les mieux doués et les plus célèbres, et c'est dans ce domaine que, sans contredit, il joua le rôle le plus important. Là il recherche le chromatisme à tout prix, — un chromatisme inquiet et tâtonnant, qui ne pouvait conduire qu'à la suite d'expériences de tout genre à ces conquêtes certaines dont plus tard les maîtres de l'avenir devaient faire leur profit, sans qu'il leur en coûtât la moindre peine. — Cyprien de Rore n'écrivit pas moins de cinq livres de madrigaux chromatiques. Les fameux madrigaux sur les « Vergini » de Pétrarque ont été publiés en 1893 par Peter Wagner chez Breitkopf et Härtel. Ce fut un grand bonheur pour le développement de l'école vénitienne qu'à cette époque d'efforts exubé-

rants et de prospérité débordante parût un maître, qui orienta dans la bonne voie ce mouvement artistique dont les conséquences pouvaient n'être pas sans danger : Gioseffo Zarlino, successeur immédiat de Cyprien de Rore à Saint-Marc (1565-1590).

Né à Chioggia, près Venise, en 1517, Zarlino entra à 20 ans dans l'ordre de Saint-François. L'œuvre d'initiateur de cet artiste s'accomplit dans le domaine théorique. Dans son ouvrage capital, *Istituzioni harmoniche*, il a laissé sa confession musicale. Embrassant d'une vue claire les maigres essais de théorie des siècles précédents, il part de là et construit pour les siècles à venir un système qui devait rester la base solide de tous les travaux ultérieurs. La théorie du contrepoint a trouvé pour longtemps, dans les *Istituzioni*, son exposé le meilleur et le plus complet ; et si nous nous demandons qui a posé pour la première fois les principes de l'harmonie musicale, tels que devait les appliquer l'âge nouveau, nous devons citer encore Zarlino, qui découvrait le fondement de l'harmonie dans la dualité essentielle de l'accord parfait majeur et de l'accord parfait mineur. Ne nous étonnons pas si, dans Zarlino, le compositeur est loin de valoir le théoricien ; du reste, nous n'avons conservé qu'un petit nombre de ses compositions, et elles ne nous permettent pas de le juger d'une façon décisive.

Son successeur comme maître de chapelle de Saint-Marc fut Baldassare Donato, qui fut lui-même remplacé, en 1603, par Giovanni Croce, un des compositeurs les plus remarquables et les plus

estimés de l'école vénitienne (il mourut le 15 mai 1609). C'était le compatriote de Zarlino, d'où le surnom de « Chiozotto » qu'on lui donna (en latin « Joannes a Cruce Clodiensis », Jean de la Croix de Chioggia) ; c'était aussi son élève. Ses compositions, presque toutes d'une noble simplicité et en même temps d'un sentiment très élevé, occupent aujourd'hui encore une place privilégiée dans le répertoire du chant d'église, par exemple ses messes à cinq voix (Suppléments musicaux du *Kirchenm. Jahrb.* 1888, 1892, 1899). Il est intéressant de constater que ce prêtre si grave paya son tribut à l'esprit du temps en publiant plusieurs recueils de pièces comiques (*Triaca musicale*, *Capricci* pour chœur de quatre à sept voix). — Citons ici une opinion de Croce à propos de l'admission de nouveaux chanteurs à la chapelle de Saint-Marc : elle se trouve énoncée dans un acte de 1597, et elle prouve à quel point le maître tient à la formation musicale de ses chanteurs : « Je souhaite, dit-il, que les chanteurs connaissent bien le contrepoint, car le contrepoint est comme un air rafraîchissant et purifiant pour les bons musiciens. Je suis convaincu que les exécutions seraient beaucoup meilleures, s'ils avaient tous ou presque tous reçu une solide éducation contrapontique. »

La gloire de Willaert se perpétuait par ses élèves, qui exerçaient leur profession dans toutes sortes de villes différentes. Ainsi nous trouvons à Padoue le très remarquable moine franciscain Fra Costanzo Porta, de Crémone (mort en 1601), dont les œuvres, au dire d'Ansbaldus Cotta, étaient célèbres, non seulement à Rome, mais dans toute l'Italie; on

admirait surtout ses messes à six voix dédiées au pape Sixte V. Mais le moine sévère, « qui conserve dans sa cellule solitaire un peu de l'esprit du moyen âge », ne se consacra point seulement à l'art religieux ; il donna au monde une part de son activité musicale et c'est ainsi qu'il écrivit cinq livres de madrigaux tout à fait distingués, dont le dernier est resté manuscrit.

Venise ne possède pas seulement à cette époque des maîtres dans la composition vocale, elle est aussi la patrie des organistes. Les plus grands artistes furent appelés à tenir les deux orgues de l'église Saint-Marc. Nous ne les étudierons ici que dans la mesure où leur activité intéresse l'histoire du chant à l'église. Nous parlerons plus loin de leur rôle et de leur valeur comme organistes.

Andrea et Giovanni Gabrieli. — L'école vénitienne atteignit le point le plus glorieux de son développement avec les deux Gabrieli, dont le plus jeune, Giovanni, surpassa encore la réputation de son oncle.

Andrea Gabrieli, surnommé Canareio, du nom d'un quartier de la ville, « Canareggio », où il était né, entra comme chanteur en 1536, à l'âge de vingt-six ans, dans la chapelle de Saint-Marc, prit en 1566 la place de Claudio Merulo au second orgue, et mourut très âgé, en 1586, à Venise, sa patrie. Sorti de l'école de Willaert, il fut un compositeur extraordinairement fécond ; ses productions comprennent toutes les formes musicales usitées alors : messes, motets, psaumes, madrigaux ; il écrivit aussi des « Concerti », des pièces pour orgue et

pour d'autres instruments. Il désigne lui-même comme son chef-d'œuvre ses Psaumes de pénitence à six voix, bien que ses compositions pour plusieurs chœurs (de beaucoup les plus nombreuses), surpassent les Psaumes de pénitence en beauté et en magnificence ; citons seulement comme exemple le psaume LXV à trois chœurs : *Deus misereatur nostri*. Andrea Gabrieli obtient de nouveaux effets de sonorité et de couleur en joignant au chœur habituel un deuxième chœur de voix hautes et un troisième chœur de voix graves. Sa renommée lui amena de loin des disciples qui portèrent plus tard des noms illustres, par exemple Hassler en Allemagne, et Sweelinck dans le pays néerlandais.

Mais le plus brillant de ses élèves fut son neveu Giovanni. Né en 1557 à Venise, Giovanni, bientôt après son retour de la cour de Munich (1575-79), prit la succession de Merulo au premier orgue de Saint-Marc et conserva ce poste sans interruption jusqu'à sa mort, qui, d'après son épitaphe, eut lieu le 12 août 1612.

Giovanni varie la distribution des voix dans les chœurs polyphoniques de la façon la plus complète et la plus étendue. Willaert restait encore fidèle aux principes néerlandais et attribuait à chaque chœur les quatre voix mixtes habituelles ; Andrea Gabrieli fit déjà un pas en avant et chercha d'autres combinaisons : Giovanni enfin en use avec la plus grande liberté et par exemple oppose quatre voix aiguës à quatre voix graves, entre lesquelles un chœur mixte sert de lien ; il obtenait souvent ainsi, à l'aide de trois ou quatre chœurs, des effets de couleur saisissants. La multiplicité des chœurs est

la signature des œuvres de cette période, si bien que les compositions pour quatre voix deviennent presque une exception. Ajoutez à cela l'orchestre, qui, chez Giovanni, n'est plus un simple redoublement des parties vocales, ou une transcription des parties vocales pour les instruments, mais remplit son rôle propre dans l'ensemble. Andrea Gabrieli dit, dans la préface à ses Psaumes de pénitence, qu'ils « conviennent à toutes sortes d'instruments » ; Giovanni indique déjà souvent leurs parties aux différents instruments avec le souci de la tessiture et du timbre. Naturellement, à mesure que le nombre des parties augmente, la clarté, la transparence de la composition diminue, et Winterfeld remarque à ce propos (*Johannes Gabreli und sein Zeitalter*, tome II, p. 168) : « Avec un petit nombre de voix le passage de la mélodie d'une voix à l'autre apparaît nettement. Dans les pièces à huit voix ce jeu d'échanges mélodiques reste à peine perceptible entre quelques voix, sitôt que les autres viennent se joindre à elles ; le compositeur est donc obligé, soit d'attribuer l'intérêt mélodique tantôt à un chœur, tantôt à l'autre, soit de les opposer l'un à l'autre comme deux masses harmoniques. » Une plus grande variété était possible dans les compositions pour voix et instruments, où les instruments ne faisaient le plus souvent que ménager les transitions. Si nous comparons le chromatisme de Cyprien de Rore et celui de Giovanni Gabrieli, nous voyons aussi combien on avait fait de progrès en ce court espace de temps. De plus, la séparation de la musique instrumentale et de la musique vocale s'est définitivement accomplie, et c'est là un fait de la

plus haute importance, si l'on songe à l'avenir de la musique d'orchestre, de la musique pure. Par rapport à nos symphonies d'aujourd'hui, les canzoni et les sonates de Giovanni ne sont que comme des incunables, mais il n'en faut pas moins admirer ces obscurs commencements d'un art qui devait s'élever plus tard à un tel degré de perfection et de puissance.

Giovanni fut aussi un réformateur en ce sens que dans sa musique l'élément subjectif, qui jusqu'à lui s'était si peu manifesté, prend peu à peu une importance croissante, et c'est le premier pas vers l'émancipation du caractère individuel en musique.

Il est presque incroyable que Giovanni Gabrieli n'ait pas écrit une seule messe, quand pourtant la composition d'une messe constituait alors pour tous les musiciens la pierre de touche de leur talent. Citons, comme son œuvre la plus réputée, ses *Symphoniæ Sacræ*, qui renferment, en deux volumes, des psaumes, des pièces vocales et des pièces instrumentales généralement à un grand nombre de parties (de 6 à 16). Ses *Canzoni e Sonate* pour instruments « de toute sorte » (de 3 à 23) sont aussi célèbres. Il figure aussi comme compositeur de madrigaux dans beaucoup de recueils du temps. En présence de cette activité inventive et féconde de Giovanni nous comprenons l'admiration de ses contemporains pour son génie dont ils sentaient l'influence vivifiante; voici, par exemple, dans quels termes enthousiastes son plus illustre disciple, Heinrich Schütz, célèbre la gloire du maître : « Si les Grecs avaient connu un tel homme, ils l'auraient préféré à Amphion, et si les Muses y avaient consenti, Melpomène l'aurait choisi pour époux ! »

Le mouvement artistique qui prenait son origine à Venise avait une telle intensité que tout le reste de l'Italie, mais surtout l'Italie septentrionale, en subit l'influence.

Après la mort de Gabrieli, Venise possède encore des maîtres qui peuvent être cités comme leurs dignes successeurs : avant tout, les deux Vecchi. Le plus remarquable des deux est Orazio Vecchi, chanoine à Corregio, plus tard maître de chapelle à Modène, où il mourut âgé seulement de 54 ans (1605). Le nombre de ses compositions religieuses est considérable, mais ce sont plutôt ses compositions profanes qui ont fait sa renommée, surtout sa comédie musicale *Amfiparnasso*, par laquelle il ouvre la voie à l'opéra, bien qu'en un autre sens que les Florentins.

Son homonyme Orfeo Vecchi (mort avant 1604) fut maître de chapelle à l'église Santa Maria della Scala à Milan; ses productions sont presque toutes étrangères au domaine de l'art religieux ; mais sa musique d'église occupe, au point de vue artistique, une place beaucoup plus élevée que celle d'Orazio Vecchi.

Crémone donna naissance au compositeur Marco Antonio Ingegneri (mort en 1592), le maître de Monteverdi; à partir de 1576 il fut maître de chapelle de la cathédrale dans sa ville natale. Ce qui prouve sa grande valeur, c'est que l'on put attribuer à Palestrina ses magnifiques *Responsoria hebdomadæ sanctæ* jusqu'au jour où F. X. Haberl découvrit qu'Ingegneri en était l'auteur.

Giovanni Matteo Asola de Vérone (mort en 1609 à Venise) fait exception parmi les compositeurs de

cette époque où l'on multipliait à plaisir les parties vocales : il a écrit des messes à trois voix.

La jeune école vénitienne. — Vers la fin du XVI[e] siècle, Florence prend l'initiative d'une grande réforme musicale, dont nous avons déjà parlé : le contrepoint cède le pas à la monodie, un nouveau style musical est créé.

Les compositeurs religieux de Venise ne purent échapper à l'influence de l'esprit moderne, et c'est ainsi que commence avec le XVII[e] siècle une nouvelle ère pour l'école vénitienne. La musique d'église ne fut pas négligée par la jeune génération, surtout à Saint-Marc, mais, quand l'ancienne école disparaît, les Vénitiens ont accompli et terminé leur mission en ce qui concerne l'art religieux ; l'art profane va désormais devenir le centre des préoccupations de la jeune école.

Le second successeur de Croce, comme maître de chapelle de Saint-Marc, Claudio Monteverdi, fut, selon les expressions de Riemann, « le plus grand novateur de cette époque ; de la simple négation des réformateurs florentins il passa à la création positive et originale ». Il naquit à Crémone ; de 1590 à 1612 il vécut à la cour du duc de Mantoue ; en 1613 il fut appelé à Saint-Marc, où il demeura jusqu'à sa mort en 1643.

Monteverdi dut sa réputation à ses puissantes compositions profanes, madrigaux et opéras, qui sortent du cadre de notre étude. Comme compositeur religieux, il écrivit des messes à 4 et 6 voix, des vêpres, des motets, des psaumes (de 1 à 8

voix), qui sont loin d'égaler les chefs-d'œuvre des vieux maîtres vénitiens.

Son successeur à Saint-Marc fut son élève Giovanni Rovetta; mais le plus grand de ses disciples et son digne héritier fut Francesco Cavalli. Admis dès 1617 parmi les chanteurs de Saint-Marc, il devint en 1665 premier organiste, et en 1668 maître de chapelle de cette église. Tout à fait remarquable comme auteur d'opéras, — il en a écrit 42 — il n'est point à dédaigner comme compositeur religieux; citons au moins son grand *Requiem* à 8 voix, qui devait être chanté à ses funérailles (1676).

La bibliothèque de Proske à Ratisbonne, renferme des messes, des psaumes, etc., de cet auteur et de quelques autres compositeurs vénitiens, avec un accompagnement instrumental : il y aura là une source importante à consulter pour constituer l'histoire du développement de la musique instrumentale d'église. (Cf. III. *Kongress der Internationalen Musikgesellschaft in Wien*, Leipzig, 1909, p. 79.)

Cesti, le plus remarquable représentant de l'opéra vénitien après Cavalli, ne laissa point de composition pour l'église, mais le Vénitien Giovanni Legrenzi, maître de chapelle de Saint-Marc à partir de 1685, a écrit, outre des messes, des cantates et des sonates d'église. Ses chefs-d'œuvre sont un *Ave* et un *Salve regina* à 5 voix avec accompagnement d'orgue. Il mourut en 1690.

Au XVIII[e] siècle, la chapelle de Saint-Marc continue de briller d'un vif éclat. L'un des derniers représentants de l'ancien style est l'élève de Lengrezi, Antonio Lotti. Il naquit probablement en

Allemagne : son père était maître de chapelle. Après un séjour de deux ans qu'il avait fait à Dresde (1717-1719), où l'avait appelé le prince électeur, il se consacra presque entièrement à la musique d'église, dont il enrichit le répertoire d'une série de solides compositions populaires. Son style est clair et coulant, sans atteindre à une grande puissance.

Quand un compositeur a fait plus de 60 opéras, on pourrait croire que sa veine est épuisée ; ce ne fut pas le cas pour Caldara. D'abord chanteur à Saint-Marc, il abandonna cette situation et fit presque toute sa carrière à Vienne. Il mourut en 1736. Ses œuvres religieuses valent mieux en général que ses compositions profanes ; elles sont d'une écriture élégante et d'un sentiment élevé ; son œuvre la plus célèbre est le *Crucifixus* à 16 voix.

Un autre Vénitien, le patricien, homme d'État, Benedetto Marcello, s'acquit une gloire « qui se répandit dans toute l'Europe » en composant cinquante psaumes pour 1, 2, 3 et 4 voix avec alternance de *soli* et de *tutti*. Ces productions méritent à peine le nom de musique d'église.

Baldassare Galuppi fut un des meilleurs élèves de Lotti. En 1762 il devint premier maître de la chapelle de Saint-Marc et eut le grand mérite de la réorganiser complètement. Après un séjour de neuf années à Saint-Pétersbourg il revint à son poste et mourut en 1785. Galuppi est un des auteurs d'opéras les plus féconds de son temps ; il écrivit peu pour l'église : cependant un *Te Deum* de lui a obtenu une certaine réputation.

Parmi les autres compositeurs vénitiens decette période on peut citer encore : Saratelli, élève de Lotti, et Antonio Biffi, dont les psaumes à 8 voix sont exécutés encore aujourd hui à l'église Saint-Marc; ce sont les derniers représentants de la fameuse école vénitienne.

VI

LES MAITRES ALLEMANDS.

L'art polyphonique se développe aussi dans les pays allemands au temps des néerlandais. Mais tandis qu'entre Maas et Schelde s'étendait un pays comblé des bienfaits de la paix, la tourmente qui faisait rage dans l'empire, la guerre qui bouleversait politiquement et religieusement la société, paralysaient tout riche et libre développement de l'art. Nous possédons cependant, dès cette époque, quelques témoignages éclatants de la vigueur et de la probité de l'art germanique.

C'est d'abord le recueil connu sous le nom de *Lochamer Liederbuch*, qui renferme des œuvres appartenant à la période allant de 1390 à 1420. On est étonné de la composition solide et harmonieuse de ces lieds à deux et à trois voix ; l'influence néerlandaise y est indéniable ; mais elle n'en efface pas le caractère proprement allemand.

L'un des plus anciens et des plus remarquables auteurs de lieds allemands est Heinrich Isaac, « l'Orphée allemand ». Bien que, d'après les dernières recherches, il soit originaire des Flandres, (« maître Arrhighus, appelé autrefois Ugonis de Flandria, mais plus communément Arrigus Ysach »,

dit son testament de Florence du 4 décembre 1516), pourtant toute son œuvre est inspirée par un sentiment si purement germanique que nous devons le placer en tête du groupe des maîtres allemands, de même que nous avons considéré Willaert comme le fondateur de l'école vénitienne; du reste il passa une grande partie de sa vie en Allemagne, comme « symphonista regius » à la chapelle de Maximilien Ier. Envoyé comme chargé d'affaires diplomatiques à la cour de Laurent de Médicis à Florence, il y exerça en même temps les fonctions d'organiste à San Giovanni et fit la connaissance des grands néerlandais qui séjournaient là-bas : Josquin, Hobrecht, Agricola, à l'influence desquels on peut attribuer un certain caractère cosmopolite qui se remarque dans ses œuvres. Il mourut vers 1517. C'était un compositeur extraordinairement fécond. Petrucci a imprimé un livre de ses messes sous le titre *Missæ Henrichi Izac*; la messe *Comme femme* est un chef-d'œuvre de développement thématique. Les messes *Salva nos* et *Frölich wesen* montrent à quel point il maniait avec aisance les artifices des néerlandais. Parmi ses motets, il y en a deux à six voix, dédiés au pape Léon X et à l'empereur Maximilien Ier, qui sont des créations monumentales. Son *Choralis Constantinus* est, d'après Proske, un des plus précieux legs du passé; il renferme une foule d'exemples instructifs pour l'étude du chant grégorien et du contrepoint figuré; construit sur le cantus firmus (chanté à la basse), il est destiné aux offices des dimanches et des jours de fête de toute l'année ecclésiastique. Nous devons citer aussi sa puissante *Oratio Jeremiæ Prophetæ* à 4 voix.

Mais il a surtout donné à ses lieds profanes cette douceur intime, propre au sentiment germanique. Le plus connu d'entre eux est : *Inspruck, ich muss dich lassen* (Inspruck, je dois te quitter) dont le thème se retrouve dans le choral protestant : *Nun ruhen alle Wälder* (Maintenant toutes les forêts sont paisibles) et dans le chant de l'Église catholique : *O heilge Seelenspeise* (O sainte nourriture de l'âme).

A côté d'Isaac, il y a d'autres compositeurs allemands de grande valeur, et tout d'abord Heinrich Finck et Thomas Stoltzer.

Élevé en Pologne, Finck fut au service des trois rois de ce pays, Jean Ier, Alexandre et Sigismond, et, de 1510 à 1513, il appartint à la cour de Stuttgart. Il semble s'être consacré principalement à la musique profane ; en 1536 il publia un recueil intitulé *Schöne auserlesene Lieder* (Choix de beaux lieds). On n'a trouvé jusqu'à présent qu'une seule messe qui puisse lui être certainement attribuée ; c'est une messe à trois voix dont la bibliothèque de Proske, à Ratisbonne, possède le manuscrit. (Cf. Ambros. *Beilagen Band.*) En général c'est un trait frappant et caractéristique des maîtres allemands qu'ils ont presque tous témoigné une prédilection pour le lied d'église allemand.

Thomas Stoltzer, de Schweidnitz, occupe un rang moins élevé, mais encore important, parmi les maîtres allemands. Il mourut en 1536, loin de sa patrie, à la cour du roi Louis de Hongrie. Il écrivit des hymnes, des motets et des psaumes ; son meilleur ouvrage est peut-être un *Misereatur nostri* à 5 voix ; ses lieds ont moins de valeur.

Paulus Hofhaimer (Hofheymer) fut comblé de toutes sortes d'honneurs, qui sont d'ordinaire bien rarement accordés aux musiciens. Il n'avait que vingt et un ans quand il fut nommé organiste de la cour de l'archiduc Sigismond à Insprück. En 1490 Maximilien Ier appela le « maître organiste » à sa cour et l'éleva à la noblesse. Le roi de Hongrie, dans son admiration pour le virtuose, lui conféra le titre de « chevalier de l'éperon d'or ». En fait il a dû être un des grands maîtres de l'orgue ; son contemporain, Johannes Cuspianus, l'appelle le prince des musiciens, qui n'a pas son pareil dans toute l'Allemagne ; et un de ses élèves, Othmar Luscinius, apprécie son art dans les termes les plus flatteurs. Malheureusement nous ne possédons que quelques-unes de ses pièces d'orgue dans le livre de tablature de Kleber (1524) à la bibliothèque royale de Berlin. En revanche, nous avons conservé ses lieds allemands, où il fait preuve de tendresse et de piété. Aux noms de Hofhaimer et de son contemporain Sentl se rattache le souvenir d'une erreur artistique que les humanistes de cette époque, le fameux Celtes et ses disciples à l'Université d'Ingolstadt, notamment Tritonius, ont commise : je veux parler de la musique mesurée à l'antique. On mit en musique des poésies d'Horace, de Virgile, de Catulle, de Properce, en ayant soin de représenter exactement la longueur et la brièveté des syllabes par la durée des sons, procédé dont l'emploi engendrait une composition lourde et raide, monotone et ennuyeuse, note contre note. Mais c'était un signe du temps, — le luthiste Hans Judenkunig accompagnait alors, à Vienne, sur son luth, l'ode

d'Horace *Mæcenas atavis* — c'était le prélude de la grande révolution du début du XVIIe siècle, d'où sortit la monodie. Ce mouvement est encore intéressant pour nous parce que la première œuvre à laquelle il donna lieu, les *Melopoiæ* de Petrus Tritonius, fut imprimée, pour la première fois, en Allemagne en notation mesurée avec des caractères mobiles, établis par Erhard Oeglin à Augsbourg (1507) (1).

Stephan Mahu, chanteur de la chapelle de l'empereur Ferdinand Ier, fut presque le contemporain de Heinrich Isaac ; il accordait lui-même à ses œuvres le mérite d'une beauté simple.

Parmi tant d'autres compositeurs que l'Allemagne produisit alors, mais qui s'adonnèrent surtout à la musique profane, citons-en encore quelques-uns. Tout d'abord un artiste qui n'est pas estimé à sa juste valeur, Leonhard Paminger. Il naquit en 1495, à Aschau, sur la frontière de l'Allemagne et de l'Autriche ; à dix-huit ans « il préféra quitter sa chère patrie, plutôt que de devenir infidèle aux Muses », il partit pour Vienne, et de là se rendit, en 1516, à Passau, où « les rayons du nouvel Évangile commençaient à luire ». A vingt-huit ans, en même temps que, comme recteur de Saint-Nicolas, il entretenait avec Luther les relations les plus amicales, comme compositeur il se faisait une grande réputation ;

---

(1) Il est certain que ce retour à la métrique ancienne était sans avenir. Cependant remarquons qu'en France la tentative prit un caractère beaucoup plus intéressant qu'en Allemagne. Les vers mesurés à l'antique de Baïf ont été mis en musique d'une façon délicieusement vive et souple par Claude le Jeune et Mauduit. (*Note du traducteur.*)

cette dédicace de Luther, signée de sa propre main en témoigne : « Martinus Lutherus Suo Leonh. Paminger... Musico inter primos laudabili. » Après une vie très mouvementée, le maître mourut le 3 mai 1567. « Comme preuve de son activité inouïe », nous dit Proske (Préface à *Mus. div.*, p. XV.), « Paminger laissa un recueil qui parut après sa mort sous le titre : *Primus* (*secundus*, *tertius et quartus*) *tomus ecclesiasticarum cantionum 4, 5 et 6 vocum*. La liturgie de toute l'année ecclésiastique s'y trouve traitée de la façon la plus complète, et de plus l'harmonisation des psaumes y est réalisée comme nulle part ailleurs. »

Il faut citer encore Arnold von Bruck (mort en 1545). C'était un Suisse : il était né à Bruck en Aargau ; mais un cœur vraiment allemand, plein de musique allemande, battait dans sa poitrine. Il se fit un nom avec les lieds favoris : *Mitten Wir im Leben ; Gott, der Vater, wohn uns bei* et *Kom' Heiliger Geist.*

Nous avons déjà parlé du maître de chapelle Walther à propos de l'activité artistique de Luther. Mais, au point de vue musical, Walther n'a d'autre mérite que d'être le plus ancien compositeur protestant.

Ludwig Senfl a plus de valeur. Né vers 1486 à Zurich, il reçut les leçons de Heinrich Isaac, et tout jeune encore il fut nommé maître de chapelle de la cour de Maximilien Ier à Vienne. Il quitta ce poste pour passer au service du duc Guillaume de Bavière, et il exerçait encore ses fonctions à Munich quand il mourut, en 1555. Bien que catholique, ce maître avait des sympathies pour le protestan-

tisme, et ses motets en choral eurent une influence considérable sur le développement artistique du choral protestant. Aussi Luther le tenait-il en haute estime.

Augsbourg, en Bavière, ville libre d'empire où résidaient les comtes de Fugger, si épris des arts, eut l'honneur d'attirer à elle des compositeurs de premier ordre. Les musiciens allemands ne s'instruisaient plus à l'école des néerlandais. Ils allaient demander des leçons aux Italiens, soit à Rome, soit à Venise. C'est ainsi que Hans Leo Hassler, de Nuremberg, fut un des plus remarquables élèves du vieux Gabrieli, et un condisciple du jeune ; nous retrouvons dans son œuvre l'esprit des deux Vénitiens. Après un séjour à Augsbourg il devint maître de chapelle à Nuremberg, puis entra au service du prince électeur Christian II de Saxe ; il mourut dans un voyage à Francfort-sur-le-Main, en 1612 ; l'empereur Rodolphe II l'avait anobli. Hassler est le plus grand organiste et le plus grand auteur de lieds de son temps.

Après lui, nous trouvons à Augsbourg Adam Gumpeltzhaimer (mort en 1625), connu par ses lieds pleins de sens *Lustgärtlein*, *Würtzgärtlein*, *Newe teutsche geistliche Lieder*, l'organiste Christian Erbach, et enfin un compositeur de Ratisbonne trop peu connu, Gregor Aichinger. Après un long séjour d'études en Italie, particulièrement à Rome, ce dernier fut nommé vicaire à la cathédrale Sainte-Gertrude d'Augsbourg ; il mourut le 21 janvier 1628. Son activité artistique fut très étendue ; je ne citerai ici que ses trois livres de *Sacræ Cantiones* (de quatre à dix

voix) et ses *Tricinia*. Une simplicité tout unie et une solennité impressionnante caractérisent ses productions. Le premier volume de ses œuvres (établi par les soins de Th. Kroyer) a paru en 1909 dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst*.

Son contemporain Jakobus Gallus a eu l'honneur de figurer dans les *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*. (Cf. Jahrgang, VI, 1; XII, 1 ; XV, 1.) Ce musicien quitta Krain, sa patrie, après avoir terminé ses études, et voyagea pendant plusieurs années ; il devint ensuite maître de chapelle, d'abord à la cour de l'évêque d'Olmütz (1580), plus tard à celle de l'empereur Rodolphe II, à Prague ; là il mourut prématurément à quarante-un ans (1591). Son œuvre capitale est l'*Opus Musicum*, qui contient des motets pour toute l'année ecclésiastique ; une douceur intime, liée à une originalité pleine de force, vraiment allemande, caractérise ce génie, qui a laissé un monument impérissable, son profond *Ecce quomodo moritur justus*.

Pour clore dignement la liste des maîtres allemands, citons Joh. Jos. Fux, la gloire de la cour de Vienne au XVIII[e] siècle, le « Palestrina autrichien » : ses œuvres pour l'église, écrites dans le style ancien, sévèrement contrapontique, lui valurent ce surnom flatteur. De ses cinquante-quatre messes, la *Missa canonica*, dédiée en 1718 à Charles VI, richement pourvue de toutes les finesses canoniques, est devenue la plus célèbre. Ses œuvres ont été publiées dans les *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*. (Cf. Jahrgang, I, 1 ; II, 1 ; IX, 2.) Fux a laissé un ouvrage très étendu

et très méthodique sur l'art de la composition, le *Gradus ad Parnassum*, qui parut en 1725, et resta pendant longtemps la « Bible théorique » des musiciens; aujourd'hui il est tout à fait oublié. En réalité le *Gradus* était déjà vieilli du temps de l'auteur parce qu'il fondait sa doctrine sur les modes ecclésiastiques et non sur la tonalité moderne. Fux mourut très vieux, à quatre-vingt-un ans; les Viennois reconnaissants lui assignèrent à Saint-Étienne une place pour son dernier repos.

VII

LA RESTAURATION DE LA MUSIQUE D'ÉGLISE.

Kaspar Ett et Karl Proske. — L'état désolant, la complète décadence de la musique d'église au XVIIIe siècle et dans la première moitié du XIXe (comme nous le verrons encore mieux dans le chapitre sur la musique instrumentale) appelait une réforme radicale ; mais c'est seulement après que l'Église eut échappé aux troubles de la sécularisation, c'est quand l'esprit ecclésiastique eut recouvré une nouvelle vie, que la musique d'église put à son tour être restaurée. Au XVIIe siècle les arts plastiques, la peinture étaient déjà depuis longtemps pénétrés des idées de la Renaissance, alors que la musique d'église s'en tenait opiniâtrément aux formes anciennes ; c'est seulement plus tard qu'elle courba à son tour sa tête fière, sa tête royale sous la domination de l'esprit nouveau. Les arts plastiques et la peinture furent ramenés par de grands artistes à la tradition ecclésiastique. La musique attendait encore sa délivrance, car ses racines plongeaient trop profondément dans le sol corrompu.

Ce fut le roi de Bavière Louis Ier qui, le premier en Allemagne, songea à la restauration de la musique

d'église. Mais l'exécuteur des volontés royales fut Kaspar Ett (né à Eresing sur l'Ammersee, en 1788). Elève de Schlett et de Grätz, au séminaire du prince électeur à Munich, il obtint en 1816 la place d'organiste à l'église Saint-Michel, qu'il conserva (avec un traitement annuel de deux cents florins) jusqu'à sa mort (1847). Son attention fut attirée par les œuvres des compositeurs du XVIe et du XVIIe siècle, et il voulut les faire revivre par des exécutions chorales soigneusement préparées : le vendredi saint de 1816, il organisa une première manifestation artistique en donnant le *Miserere* d'Allegri. La valeur de cette tentative est attestée par cette déclaration du duc de Serro Cessano, alors nonce du pape à la cour de Bavière (1821), qui était lui-même un excellent chanteur : « Vraiment, dit-il, on chante mieux ici qu'à Rome ! » Aussi Munich fut-il bientôt surnommé « la Rome allemande ». On sait que Thibaut, le fameux juriste d'Heidelberg, grand amateur de l'ancienne musique classique, voulut s'installer à Munich, « pour être aussi près que possible de son ami Ett ». Ett fit tous ses efforts pour s'inspirer de l'esprit des vieux maîtres dans ses propres compositions, et il contribua ainsi à former le goût des fidèles. On n'imprima qu'un petit nombre de ses œuvres ; l'église Saint-Michel, à Munich, possède tous ses manuscrits. A côté de lui, il avait pour l'aider dans sa tâche les chapelains de la cour, Hauber et Schmid, plus tard le maître de chapelle Aiblinger, qui, sur l'ordre du roi, étudia les trésors musicaux de l'Italie, et s'efforça de faire passer quelque chose de leur noble beauté dans

ses propres ouvrages. Il est clair que des hommes d'une si riche érudition musicale ne pouvaient pas rester isolés ; ils eurent bientôt des disciples, et ainsi la bonne cause gagnait tous les jours du terrain. Mais ce mouvement, qui eut son point de départ à Munich, ne fut que le prélude de la grande réforme qu'on entreprit à Ratisbonne. La Providence avait envoyé là un homme qui devait définitivement restaurer la polyphonie classique, le Dr Karl Proske.

Karl Proske est né à Gröbnig, dans la Silésie prussienne, en 1794. Il était encore étudiant en médecine quand il répondit à l'appel de sa patrie et prit une part glorieuse aux guerres d'indépendance. Reçu docteur en médecine à Halle, en 1816, il passa la même année, à Berlin, l'examen de l'État et obtint l' « approbation » pour la pratique de la médecine. Il n'avait pas encore vingt-huit ans, quand le gouvernement royal le nomma « Kreisphysikus » à Pless ; une brillante carrière s'ouvrait devant lui. Mais la Providence le destinait à d'autres travaux. Poussé par une vocation que son cœur d'enfant avait déjà éprouvée, il demanda son congé à l'administration de l'État et se rendit en 1825 auprès du vicaire général Sailer, à Ratisbonne, qui l'ordonna prêtre après trois ans de la plus consciencieuse préparation. Tout en prenant soin de son âme, Karl Proske étudiait sans relâche la musique d'église. Quand Sailer devint évêque de Ratisbonne (1829), le moment lui parut propice pour entreprendre l'œuvre de restauration projetée.

Au nom de l'évêque, Proske écrivit un mémoire sur la décadence de la musique d'église suivi de

propositions de réforme. L'évêque le remit à son éminent élève, le roi Louis Ier, et il eut la joie d'obtenir, le 9 septembre 1830, un rescrit royal de la plus haute importance : « C'est la volonté de Sa Majesté le Roi de restaurer, pour la plus grande dignité du service divin, le chant choral et la musique chorale dans les églises, et surtout dans les cathédrales, selon le vieux et bon style. A cette fin, l'instruction convenable devra être soigneusement donnée dans les séminaires, les couvents et les écoles, et l'on établira ensuite un projet de tout ce qui paraîtra utile... Le gouvernement royal est chargé de faire le nécessaire pour assurer l'exécution de la volonté du Roi, d'accord avec les autorités diocésaines, et d'indiquer, en son temps, quelles dispositions il faudrait prendre, pour atteindre le but poursuivi, dans les cathédrales, dans les séminaires, les écoles d'instituteurs, et les autres établissements d'instruction, quels obstacles s'opposent encore au succès de la réforme, et par quels moyens on arrivera le plus vite à réintroduire un meilleur chant d'église dans les villes et dans les campagnes. » (Döllinger, *Verordnungs-Sammlung*, tome VIII, p. 1071.)

Louis Ier donna au docteur Proske un canonicat à l'église collégiale de Notre-Dame « de la Vieille-Chapelle », avec l'intention expresse de lui assurer le loisir nécessaire à l'étude de la musique ; son titre de maître de chapelle de la cathédrale resta purement honorifique : il ne pouvait exercer ces fonctions pratiques qui ne se conciliaient pas avec les exigences de sa délicate mission, et du reste sa santé ne le lui permettait pas non plus. Il n'en fut

que plus appliqué à réaliser autant que possible la volonté du souverain et à se montrer digne de sa confiance. Il entreprit de laborieuses recherches dans les archives de l'Allemagne et de l'Italie, et il arriva enfin à connaître et à posséder, dans des copies de sa main que nous avons conservées, les œuvres les plus géniales de la musique ancienne et moderne. Dans cette voie qu'il frayait pour l'avenir, Proske eut la révélation de la grandeur de ces chants que le génie des classiques a élevés à une hauteur où n'atteint que l'inspiration purement spirituelle en art et en religion et où le lyrisme méconnu des maîtres polyphonistes rejoint sans aucun doute les manifestations les plus sublimes des autres arts. Son but constant fut de faire, d'après les sources originales, un choix et une transcription de chefs-d'œuvre qui présentent toute garantie. Il sacrifia à cette tâche toutes ses forces physiques et intellectuelles, et, en l'absence des travaux préliminaires qui auraient pu lui épargner quelque peine, il lui fallut une persévérance extraordinaire pour réaliser son dessein. Il voulait constituer sur le fondement de l'histoire une appréciation critique complète de toutes les grandes manifestations d'un art qui tint toujours le premier rang parmi les autres arts comme partie intégrante du service divin. Il fut loin d'atteindre son but. Et cependant sa collection d'œuvres classiques renferme un trésor de matériaux choisis ; la valeur en a été reconnue en Allemagne et à l'étranger, et l'usage qu'on en a fait au point de vue littéraire ou dans la pratique du service divin a toujours donné les résultats attendus.

Trois fois l'infatigable chercheur partit pour l'Italie et en revint avec un riche butin de musique ancienne; Rome, où il travailla 14 mois, Florence, Pistoïa, Bologne, Venise lui avaient fourni de précieux matériaux. Et ainsi se forma la magnifique *Bibliothèque de Proske*, dont les *Antiquitates musicæ Ratisbonenses* sont le principal joyau : cette collection comprend plus de 1.200 imprimés ou manuscrits renfermant plus de 36.000 compositions des maîtres du xve, du xvie et du xviie siècle. Cette inépuisable bibliothèque met sous la main du travailleur, comme le dit le docteur Arthur Seidl (*Wagneriana*, t. II, p. 65) « toute la musique dans son entier développement, — au moins la musique de l'Église catholique, — et à la fois au point de vue théorique, au point de vue historique et au point de vuepratique ; — pour ne rien dire des manuscrits d'un prix inestimable qui ne se trouvent qu'ici, et qui font de cet amas de richesses quelque chose d'unique en son genre ».

Pour éviter que cette bibliothèque ne soit dispersée et pour assurer au chœur de la cathédrale, en vue de ses exécutions, une matière presque trop riche, Proske la légua par testament au siège épiscopal et au chapitre de la cathédrale de Ratisbonne : c'était un présent royal. Par la munificence de Son Excellence l'évêque Antonius von Henle, conseiller d'État de la couronne de Bavière, la bibliothèque fut ouverte, en 1910, aux érudits du monde entier, après que l'administration royale l'eut installée dans de nouveaux locaux.

Ainsi la première pierre était posée, le sol était préparé ; ce fut ensuite une œuvre ardue d'achever

le merveilleux édifice pour faire naître et s'épanouir une nouvelle vie artistique. Proske reconnut qu'il était impossible de réaliser tout d'un coup la réforme musicale qu'il rêvait, et c'est pourquoi il se mit à l'œuvre sans hâte et avec le plus grand calme, en suivant un plan médité et sûr; il montrait ainsi sa vocation de réformateur. D'abord il réunit chez lui les meilleurs chanteurs de la ville, surtout ceux qui appartenaient aux hautes classes de la société, et il donna des soirées de chant (Singabenbe) dont le répertoire était principalement formé d'œuvres empruntées aux maîtres du XVe, du XVIe et du XVIIe siècle. A ce moment Proske rencontra l'homme qui devait faire le pas décisif pour la vulgarisation de l'idée nouvelle, Johann Georg Mettenleiter. Depuis 1837 Mettenleiter dirigeait avec un succès extraordinaire le chœur de l'église Saint-Sébastien à Oettingen. Proske remarqua le jeune musicien et obtint qu'il fût appelé à l'église Notre-Dame de la Vieille-Chapelle à Ratisbonne. Dans un concert profane, où l'on n'exécuta guère que des compositions des anciens maîtres, Mettenleiter fit apprécier au public sa fine culture artistique et la fermeté intelligente de sa direction, en même temps qu'il appelait l'attention de tous sur les œuvres des vieux polyphonistes. Alors il commença de faire entendre à l'église Notre-Dame de la Vieille-Chapelle de la musique ancienne dans le style palestrinien, et si sa tentative ne fut pas comprise de quelques-uns, son succès et l'admiration qu'elle soulevait auprès du grand nombre allaient croissant tous les jours.

Ainsi renaquit à la Vieille-Chapelle cet art

vraiment religieux, qui devait peu à peu reconquérir le monde. Il s'épanouit bientôt sous une forme plus parfaite à la cathédrale de Ratisbonne.

En 1838, après avoir consulté Proske, le roi prit la décision suivante : « Il plaît à Sa Majesté de décréter que dans la cathédrale de Ratisbonne sera seul admis le chant choral (c'est-à-dire le chant sans instruments) avec ou sans accompagnement d'orgue, comme on l'a restitué dans sa pureté originelle. » Le maître de chapelle de la cathédrale, Schrems, avec une rare énergie et un grand enthousiasme, s'appliqua les années suivantes à instruire ses chanteurs, et son inlassable activité donna les plus beaux résultats. Les évêques de Ratisbonne, Valentin von Riedel et Ignatius von Senestrey, grands amateurs d'art, protégèrent et favorisèrent la nouvelle institution à laquelle ils donnèrent toute leur affection et tous leurs soins. Proske lui-même put constater les premiers effets importants de tant d'efforts accumulés. Il mourut en 1861 dans sa soixante-neuvième année ; sur son tombeau on lit ces mots : « Musicæ divinæ restaurator ingeniosissimus. » (Cf. Weinmann, *Karl Proske, der Restaurator der Klassischen Kirchenmusik*, 1er volume de la « Sammlung Kirchenmusik », Ratisbonne, 1909.)

Franz Witt et la Société Cécilienne. — L'heureux changement qui s'était produit à Ratisbonne ne s'étendit malheureusement pas à tout le pays ; mais, en dehors de cette ville, tout resta comme par le passé, et personne ne s'occupa de

rien améliorer. Au milieu de cette misère musicale parut un ange libérateur : Dr Franz Witt. C'était un homme doué des plus brillantes qualités d'esprit, et qui était appelé à étendre la réforme de la musique de l'Église catholique surtout dans les campagnes.

Franz Xaver Witt, fils aîné d'un instituteur, naquit le 9 février 1834 à Walderbach, dans le haut Palatinat. Après de brillantes études, il fut ordonné prêtre, le 11 juin 1856, par l'évêque Valentin. Après un court exercice du ministère ecclésiastique, le jeune prêtre fut nommé professeur de catéchistique et d'homilétique au séminaire épiscopal de Ratisbonne; il avait en même temps à diriger l'instruction musicale des élèves; il était désigné pour cette tâche par de remarquables dispositions naturelles qu'une excellente éducation pratique avait mises en valeur. Lorsqu'il faisait ses études latines, il avait chanté comme enfant de chœur à l'église de Saint-Emmeram, puis à la cathédrale de Ratisbonne jusqu'à sa sortie du « gymnase ». Pendant le cours de ses études théologiques il avait remplacé un préfet de la musique à la prébende de la cathédrale et il accomplit ainsi, sous la direction du maître de chapelle Schrems, son noviciat musical. Toutes les connaissances qu'il avait acquises jusque-là s'étendirent, se précisèrent et s'approfondirent pendant ses années de professorat à Ratisbonne, et, plus il s'occupait de la question de la musique d'église, plus la réforme du chant d'église « lui apparaissait comme une nécessité pressante, plus il s'enthousiasmait pour cette idée jusqu'à se décider enfin à prendre lui-

même la réforme en main ». (Cf. *Dr Franz Witt. Ein Lebensbild*, par le Dr Walter, Ratisbonne, 1906.)

En novembre 1865 il fit le pas décisif. Il lança la brochure : « *L'état de la musique dans l'Église catholique en Bavière*. Proposé aux réflexions de tous les ecclésiastiques, des directeurs de chœurs et des amis de la musique, par Franz Witt. — Ratisbonne, 1865. » Il écrivit comme épigraphe : « C'est le feu que je suis venu apporter ; et qu'est-ce que je demande, sinon qu'il brûle ? » Et le feu d'un langage sans pitié se mit à brûler, appelant les choses par leur nom, découvrant le mal partout où il se trouvait. Wilhelm Ambros dit quelque part : « Pour réformer, il faut une tête de fer et une main de fer » ; Witt possédait les deux. Regrettons seulement que parfois, avec sa main de fer, s'oubliant dans un excès de zèle, il ait tout détruit et mis en pièces. Pour assurer l'avenir, il n'était pas seulement utile de démolir, mais aussi de reconstruire, et d'accomplir sérieusement les durs travaux de pionnier. Il fallait répandre les idées de réforme dans tout le pays, faire pénétrer les connaissances nouvelles et diriger le progrès conformément à l'esprit et aux règles de l'art et de la liturgie. Pour cela il était besoin du concours de la parole écrite, de la presse. Franz Witt se rendait compte de cette nécessité et il fonda ses *Reformblätter* (Journal de la réforme) ; puis le 1er janvier 1866, parurent les « Feuilles volantes (*Fliegende Blätter*) de musique d'église catholique, publiées avec la collaboration de plusieurs musiciens pour l'usage des instituteurs allemands, des directeurs de chœur, des organistes

et des amis de la musique », et à cause de l'abondance de la matière, il fallut, deux ans après, éditer la « *Musica sacra*, contribution à la réforme de la musique de l'Église catholique ».

Mais ce n'étaient là que des moyens lents et indirects d'arriver au but. Une Société pouvait seule avoir une action véritablement efficace dans le domaine pratique. Depuis longtemps Witt avait formé le dessein de constituer cette Société, indispensable au succès de son entreprise. Il avait plusieurs fois fait connaître son intention, notamment au 17e congrès des catholiques à Insprück, mais sans résultat. Enfin le projet prit corps et fut mis sur pied : en 1868 la *Société Cécilienne* était fondée à Bamberg.

Cette Société prit le rôle le plus important — sinon toute la tâche — dans la réforme de la musique d'église, et devint en même temps le centre des études historiques sur ses origines et ses traditions.

La Société Cécilienne s'était donné pour but de travailler au progrès de la musique de l'Église catholique, aux divers points de vue :

1° du chant grégorien ;

2° du lied populaire d'église ;

3° de la musique d'orgue ;

4° du chant polyphonique ancien et moderne ;

5° de la musique instrumentale.

Le 16 décembre 1870, le pape donna son approbation par le bref : *Multum ad commovendos animos*, et le 1er mai 1871 Franz Witt fut confirmé par le cardinal-protecteur Antonius de Luca dans la présidence générale de la Société. L'épiscopat

allemand et autrichien accorda à la nouvelle institution ses plus chaudes sympathies et toutes ses bénédictions.

Franz Witt fut quatre fois président de la Société ; il assista aussi souvent qu'il lui fut possible aux exercices musicaux (qu'il dirigeait parfois) et aux assemblées générales de la Société; il rédigea pendant vingt-trois ans les *Reformblätter* qu'il avait fondés; il fut longtemps à la tête du Collège des Référents; il fit des voyages d'études et des tournées d'enseignement; et, avec tout cela, il avait une activité d'écrivain et de compositeur des plus étendues.

Ce ne sont pas seulement ses propres publications qui renferment d'intéressantes études signées de lui : il donnait aussi des articles à d'autres journaux ou revues scientifiques. En tant que président de la Société Cécilienne, « il se considérait comme le veilleur sur la tour, et partout où il découvrait une idée fausse, il la combattait de toutes ses forces, et il exerçait sa fonction éducative, non seulement dans le sein de la Société, mais aussi en dehors ». Sa correspondance privée, intéressant la Société Cécilienne et la réforme de la musique d'église, dépasse, selon Walter, le nombre de trente mille lettres. Quelle somme énorme de travail !

Comme compositeur, Witt ne fut pas moins fécond: il produisit plus de 50 ouvrages. Les plus remarquables, comme la messe *Exultet*, les messes de Sainte Lucie, de Saint Xavier, de Saint Raphaël, les lamentations, les chemins de croix, sont devenus le bien commun de toutes les

bonnes maîtrises. Souvent il fut amené à écrire rapidement pour remédier au défaut de compositions véritablement appropriées aux exigences du culte, surtout au moment de la création de la Société Cécilienne. Ne nous étonnons donc pas si, dans le nombre considérable de ses œuvres, il y en a beaucoup qui n'ont qu'une valeur médiocre; il y en a aussi de remarquables par la construction solide, la vie mélodique et l'accent dramatique. Witt possédait un style original, on ne saurait le nier, et lui-même avait conscience de ce caractère tout personnel de son art. Il écrivait encore le jour même de sa mort : « En ce qui me concerne spécialement, je prétends que mon style est mon bien propre. Il s'est formé par mon éducation artistique. Je n'ai jamais voulu copier personne. Je n'hésite pas à affirmer qu'avant moi mon style n'existait pas. On ne trouvera rien de semblable à mes œuvres 9-12, 32, 33, 48[b]. Mon style n'est peut-être pas sans défauts, mais il est bien à moi ». Et Franz Liszt disait un jour à Witt en présence du cardinal Hohenlohe : « Laissez donc les gens vous dénigrer, — et vous piller, — mais écrivez-nous vingt belles mesures, comme vous l'avez fait si souvent! »

En 1867, Witt avait été nommé inspecteur et directeur du chœur de Saint-Emmeram à Ratisbonne. Il fut aussi quelque temps maître de chapelle de la cathédrale à Eichstätt. Mais entraîné par son amour pour son ministère de prêtre, il accepta la petite cure de Schatzhofen, où il exerça ses fonctions de pasteur des âmes jusqu'à l'année 1875, avec un zèle ardent. A son grand chagrin, sa mauvaise santé l'obligea à se

séparer de ses paroissiens et il se retira dans le voisinage, à Landshut. Le 2 décembre 1883, cet homme de génie termina sa vie riche en joies, mais aussi en souffrances.

Après la mort de Witt, les idées et la réforme pour lesquelles il avait combattu continuèrent de se réaliser progressivement. Le pape et les évêques ne cessèrent pas de s'intéresser à la musique d'église ; ils cherchèrent à en faciliter et à en orienter le développement par différentes réglementations. La dernière intervention du Saint-Siège fut le *motu proprio* de Pie X que nous avons déjà cité (22 novembre 1903), la « Charta magna » de la musique d'église. Et ainsi se poursuivit, au dedans et au dehors de la Société Cécilienne (qui étendait de plus en plus ses ramifications en Allemagne et à l'étranger), l'œuvre entreprise par Witt, et couronnée d'un succès qui se généralise tous les jours davantage.

A côté des excellents résultats obtenus au point de vue théorique et au point de vue pratique, ne dissimulons point, d'autre part, les excès de zèle de certains compositeurs, à peine sortis de l'école, qui voulurent à tout prix, surtout à la première heure, mettre leur plume au service de la bonne cause, sans posséder ni le talent, ni l'expérience nécessaires.

Nous avons encore un mot à dire du *Catalogue de la Société Cécilienne.* Avant tout il faut distinguer ici le point de vue liturgique et le point de vue artistique. Tant que le catalogue ne veut apprécier que la valeur liturgique d'une composition, tant qu'il fonde ses indications sur un crité-

rium purement négatif, — exclusion de tous les textes incomplets ou non appropriés, exclusion de tout effet théâtral, — la Société Cécilienne reste dans son droit et soutient la pratique du chant d'église de ses conseils autorisés. Mais si elle prétendait que son catalogue détermine absolument le choix des compositions d'église, comme un règlement infaillible, de sorte que les œuvres qui n'y seraient pas inscrites ne mériteraient pas d'être classées dans le genre de la « musique d'église », et que celles qui y trouveraient place rempliraient toutes les conditions liturgiques et esthétiques voulues, alors elle donnerait prise aux critiques de ses adversaires, et, de plus, les faits viendraient témoigner contre elle. Car il existe, en dehors de ce catalogue, d'excellente musique d'église, de même que le catalogue admet beaucoup d'œuvres qui, tout en étant parfaitement conformes aux exigences de la liturgie, n'ont aucune valeur artistique. Évidemment le point de vue auquel doit proprement se placer ici la Société Cécilienne n'est pas très élevé, mais il faut bien qu'elle l'adopte et qu'elle songe aux conditions les plus simples dans lesquelles, en bien des endroits, le service divin peut être célébré correctement selon la liturgie, mais avec les moyens musicaux les plus restreints.

L'attitude de la Société Cécilienne nous paraît donc justifiée. Cependant, à l'avenir, on pourra tenir un peu plus compte de la valeur artistique des œuvres, surtout que nous souffrons aujourd'hui, non pas du manque, mais de la surabondance des compositions pour l'église. D'autre part, il

serait bon de bannir les scrupules exagérés; car l'artiste de génie qui crée des œuvres immortelles pour les cathédrales doit trouver devant lui des routes plus largement ouvertes que l'humble musicien de campagne qui offre à sa petite église de village la fleur sans doute bientôt flétrie de son inspiration sans vigueur.

Le plus remarquable champion de la cause de la musique d'église depuis la mort de Witt fut le Docteur Franz Xaver Haberl, longtemps président de la Société Cécilienne et directeur de l'école de musique d'église de Ratisbonne, mort le 5 sept. 1910; son nom, à lui seul, est un programme. Ce que le Docteur Haberl a réalisé dans le domaine théorique et pratique, Michael Haller, d'abord maître de chapelle puis chanoine à la Vieille-Chapelle de Ratisbonne, l'a accompli comme compositeur; ce n'est pas sans raison qu'on l'a appelé « le Palestrina du xx[e] siècle ». Parmi les musiciens qui, avec des moyens modernes, ont écrit pour les chœurs d'église des œuvres à la fois artistiques et populaires, il faut encore citer au premier rang Ignaz Mitterer, directeur du chœur de la cathédrale à Brixen. A la suite de ces maîtres respectés viennent bien d'autres compositeurs féconds, qui, suivant chacun leur direction, ont produit des œuvres de valeur; ce sont Auer, Diebold, Ebner Goller, Griesbacher, Könen, Meuerer, Nekes, Singenberger, Stehle, Wiltberger, etc.

Il est tout à fait impossible de rappeler dans un ouvrage aussi sommaire les noms de tous les compositeurs de musique d'église, de tous les historiens, de tous les artistes, de tous les rédac-

teurs de revues scientifiques, qui, affiliés ou non à la Société Cécilienne, ont rendu de réels services à l'art religieux. Que le nombre de ces artistes et de ces érudits soit si considérable, c'est justement ce qui prouve le mieux l'importance du mouvement dont nous venons de résumer les principales étapes pendant les trente dernières années du XIXe siècle.

La restauration de la musique d'église en France. — En France, le retour aux traditions du passé demanda beaucoup moins d'efforts qu'en Allemagne. Il n'y avait pas à lutter contre les mêmes difficultés. La France fut toujours l'un des pays où la musique d'église s'écarta le moins de son véritable caractère et de la conformité à la liturgie. Cependant il faut bien dire que les compositions religieuses de la plupart des auteurs du XIXe siècle, comme Niedermeyer (1802-1861) Lefébure-Wély (1817-1869) Gounod (1818-1893) sont loin de répondre à l'idéal ecclésiastique. C'est là de la musique proprement mondaine, d'une piété toute en surface, faite bien plus pour plaire que pour édifier.

Il fallait revenir en arrière pour retrouver la bonne voie. Les travaux des érudits, tels que Choron, Fétis, Coussemaker, le prince de la Moskowa, préparèrent l'opinion à s'incliner devant les chefs-d'œuvre de la polyphonie classique. Jusque-là il s'agissait encore autant et plus de musique profane que de musique religieuse. C'est alors qu'entrent en scène Dom Pothier et les Bénédictins de Solesmes, dont nous avons

déjà dit le rôle capital dans la renaissance du chant grégorien à la fin du XIXe siècle. Désormais l'élan est donné : de toutes parts les bonnes volontés s'offrent pour collaborer à la réforme de la musique religieuse en général, aussi bien polyphonique, ou même instrumentale, que purement homophonique.

En 1892 Charles Bordes (1863-1909) fondait le chœur des Chanteurs de Saint-Gervais, et il parcourait toute la France, vulgarisant, en des exécutions conduites avec amour, les plus beaux chants grégoriens dans leur simplicité nue, sans aucun accompagnement instrumental, et les pages les plus célèbres des Josquin des Prés, des Palestrina, des Vittoria, et des Roland de Lassus.

En 1896 le même Charles Bordes, associé cette fois à l'organiste Guilmant et au compositeur Vincent d'Indy, créait la *Schola Cantorum* de Paris, qui devenait bientôt une sorte de « Conservatoire libre de musique » distribuant toutes les sortes d'enseignement musical, mais où le chant d'église et l'art religieux conservèrent toujours la place d'honneur.

Un grand artiste, dont nous aurons l'occasion de reparler plus loin à propos de la musique d'orgue, César Franck (1822-1890), donnait lui-même l'exemple d'une vie en grande partie consacrée à la production d'œuvres de la plus naïve et de la plus haute inspiration chrétienne et catholique.

Si bien qu'aujourd'hui se répand de plus en plus dans toute la France l'enthousiasme pour la restauration de l'art religieux sous une forme

digne de l'Église. En dehors même de Paris, des cathédrales comme celles de Dijon ou de Bourges, pour ne citer que celles-là, possèdent actuellement des chœurs admirablement instruits et des maîtres de chapelle soucieux de n'admettre dans leur répertoire que des œuvres choisies avec le plus scrupuleux respect des convenances ecclésiastiques.

Si la tâche n'est pas entièrement accomplie, si dans bien des endroits elle n'est même qu'ébauchée, il paraît difficile maintenant qu'elle ne s'achève pas selon les vœux des courageux initiateurs qui l'ont entreprise.

TROISIÈME PARTIE

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

I

LES INSTRUMENTS AUTRES QUE L'ORGUE.

Les origines de la musique instrumentale à l'église. Comment elle prit un caractère de plus en plus profane. — Par musique instrumentale nous entendons ici la musique vocale accompagnée par des instruments, puisque la musique instrumentale sans chant n'a jamais été admise à l'église comme musique liturgique.

Jetons d'abord un coup d'œil rapide sur la musique dans le temple juif. Quand Josephus Flavius nous parle de 200.000 chanteurs, de 40.000 harpes, de 40.000 sistres et de 200.000 trompettes qui s'y faisaient entendre les jours de grandes fêtes, l'impossibilité même du fait attesté enlève toute valeur à son témoignage. Nous savons pourtant, par d'autres sources, que la musique instrumentale formait la partie principale

du service divin dans le temple, surtout pour le chant des psaumes, dans l'accompagnement duquel les divers instruments prenaient un rôle important.

Il en est tout autrement à l'origine du christianisme. Nous savons, en effet, par les écrivains de cette époque, que dans les assemblées des chrétiens pour le service divin toutes les sortes d'instruments étaient exclues. Pour ne citer qu'un texte, voici ce que dit Clément d'Alexandrie : « Nous n'employons qu'un instrument, la parole d'amour et de paix, et non le vieux psaltérium, ni la tuba, la timbale et la flûte, aimés de ceux qui s'apprêtent à combattre. »

Les instruments d'alors avaient un caractère voluptueux qui convenait aux solennités bruyantes des païens, et non pas à la religion sévère du Christ. Mais il y a peut-être une autre raison d'ordre pratique, qui a déterminé les chrétiens à exclure la musique instrumentale de leurs cérémonies. Il est très vraisemblable que les premiers chrétiens, tant qu'ils célébrèrent le service divin sous terre, dans les catacombes, ne chantaient presque pas, ou seulement à demi-voix, de peur d'être découverts ; à plus forte raison durent-ils éviter le fracas des instruments. Si le christianisme n'avait pas eu, à son entrée dans le monde, à vaincre les milliers d'obstacles qu'il rencontra en effet, le développement de la musique d'église aurait pu prendre une direction toute différente. Comme la jeune Église ne se montra pas, dans le principe, opposée aux autres manifestations du génie antique, elle aurait pu ouvrir la porte à sa

musique instrumentale après l'avoir purifiée de ses tendances profanes.

Il est certain qu'au moyen âge, en dehors de l'orgue, on employait aussi d'autres instruments, même dans les endroits où le chant grégorien était cultivé avec soin, par exemple au couvent de Saint-Gall. Bien entendu, il ne peut nullement être question ici de musique instrumentale indépendante des voix.

La musique instrumentale qui se forma au XVIe siècle ne peut pas davantage prétendre à l'indépendance. Nous savons que les princes entretenaient alors dans leurs cours des chapelles, comprenant quelquefois un nombre considérable de musiciens, surtout celles de Munich, de Vienne, de Venise, etc. De remarquables compositeurs, des chanteurs et des instrumentistes de renom en faisaient partie. Naturellement ces chapelles avaient à exécuter la musique pour les fêtes de cour, mais aussi la musique d'église ; à cela s'ajoutait pour les compositeurs la charge d'écrire des œuvres appropriées aux différentes circonstances où la chapelle devait se produire. Aussi trouvons-nous, surtout dans la seconde partie du XVIe siècle, une série de compositions d'église avec accompagnement d'instruments. La façon dont l'instrumentation était conçue nous est indiquée par les titres ou sous-titres de certaines compositions; par exemple, Roland de Lassus, en tête de ses motets à cinq voix, qui parurent à Venise en 1562, donne à son lecteur l'instruction suivante : « Aussi bien pour les voix humaines que pour les instruments de toutes sortes. » Ainsi

il suffisait de transporter aux instruments les parties vocales. Ce procédé comportait naturellement deux applications différentes : ou bien les instruments renforçaient les voix, ou bien ils remplaçaient les voix absentes, dans les petites chapelles. C'est seulement dans l'école vénitienne avec Giovanni Gabrieli, que devait naître la musique instrumentale indépendante. Dès lors un modèle exista pour les autres compositeurs, qui, tel Monteverdi, reculèrent sans cesse les limites du nouveau domaine qui leur était ouvert.

On s'explique facilement pourquoi l'esprit religieux disparut de plus en plus des compositions de cette époque. La faute n'en est pas à la révolution musicale qui se produisit alors et à la découverte de la monodie, — le nouveau style était, en soi, aussi bien approprié à l'église que l'ancien, — mais à cette circonstance que les compositeurs écrivaient en même temps pour l'église et pour le théâtre. Deux arts aussi différents ne pouvaient être cultivés par le même artiste sans que l'un eût à souffrir du voisinage de l'autre. Les efforts des compositeurs pour donner toute leur mesure au théâtre, et la concentration de toutes leurs énergies vers les succès de la scène n'auraient pas encore été le plus grand mal ; mais ce qui détermina la décadence de la musique religieuse, ce fut l'introduction de l'esprit profane à l'église. Désormais il ne peut plus être question de bannir de l'église cet esprit, il imprime à toutes les productions la marque de sa souveraineté, surtout à partir du moment où les instruments, se perfectionnant, peuvent prétendre à l'indépendance et

forment, par leur réunion, des orchestres dont les ressources sont employées avec une habileté de plus en plus raffinée. Ainsi, peu à peu, la musique d'église devient, au XVIII[e] siècle, de la musique de théâtre, les œuvres perdent de plus en plus toute signification intérieure, d'autant plus que les compositeurs ne possèdent plus cette souveraine maîtrise qui distinguait les artistes de l'âge précédent.

Richard Wagner, qui, comme maître de chapelle de la cour de Dresde, a pu étudier la question, et qui est certainement un témoin impartial, décrit dans les termes les plus frappants la façon dont la musique instrumentale dégénéra peu à peu à l'église : « Le premier pas vers la décadence de la vraie musique catholique fut l'admission des instruments d'orchestre à l'église. Par eux, par l'emploi plus libre et plus indépendant qu'on en fit, s'est introduit dans l'expression du sentiment religieux un attrait sensuel, qui lui a causé le plus grand dommage, et qui a eu l'influence la plus désastreuse sur le chant lui-même. La virtuosité des instrumentistes a fini par engager les chanteurs à faire montre d'une semblable virtuosité, et bientôt le goût profane de l'opéra pénétra dans l'église. Certains passages des textes sacrés, comme *Christe eleison*, servirent de paroles à des airs dans le style d'opéra, que des chanteurs formés selon le goût du théâtre italien vinrent chanter à l'église. » (*Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1871, t. II, p. 335.)

En France, où le goût italien ne prévalut jamais absolument, la musique d'église prit un caractère

un peu différent, peut-être aussi théâtral, mais moins voluptueux qu'en Italie ou que dans les pays, comme l'Allemagne, qui subissaient la tyrannie de l'opéra italien. Les compositions religieuses de Lully (1633-1687), de Lalande (1657-1726), de Rameau (1683-1764), de Mondonville (1711-1772), sont écrites d'un style symétrique, solennel et froid, où manque le plus souvent l'accent d'une piété profonde et sincère. (Il faut mettre à part quelques pièces, comme le *Quam dilecta* de Rameau.) Parfois un italianisant, comme Marc-Antoine Charpentier (1634-1702), faisait entendre des chants plus émus, mais toujours aussi profanes. A la fin du XVIIIe siècle, avec Daquin, Gossec (1734-1829), Lesueur (1763-1837), Méhul (1763-1817), l'intention descriptive, les effets de timbre, le désir d'étonner « par les plus pathétiques accords » et de « faire frissonner les auditeurs » par l'évocation des tableaux les plus effrayants faisaient de plus en plus ressembler les messes ou les motets de ces compositeurs à des symphonies à programme. Dans ses messes-oratorios, qui firent scandale un peu avant 1789, Lesueur emploie déjà les violents contrastes de sonorités et les procédés de peinture musicale qui caractériseront plus tard l'art de Berlioz.

Haydn, Mozart, Beethoven. — Quand nous considérons la musique d'église de ces trois maîtres, nous devons distinguer soigneusement le point de vue musical du point de vue liturgique, et conserver toujours présente à l'esprit cette idée que ces génies incomparables n'ont pas fondé leur gloire impéris-

sable sur leurs compositions d'église, mais sur leurs compositions profanes.

Au point de vue musical, certaines de leurs œuvres religieuses portent le caractère de la plus haute perfection, mais, au point de vue liturgique, elles ne remplissent malheureusement pas les conditions que l'Église a déterminées pour la célébration du service divin, qu'elle a dû poser sans restriction et qu'elle a toujours exigées. Vouloir dénier ce droit à l'Église comme législatrice, ce serait manquer aux principes les plus élémentaires de la logique. Ces règles de la liturgie ne pourraient être critiquées que si elles étaient inconciliables avec les lois de l'art musical dont elles condamnent ainsi l'usage. Mais ce n'est pas le cas. Les prescriptions de l'Église se rapportent surtout à la déclamation correcte et intelligente du texte sacré dans son intégralité, et à l'exclusion de tout ce qui est profane et théâtral. Si l'on pose des conditions plus sévères, il ne faut plus les considérer comme des exigences de l'Église, mais seulement comme de fausses interprétations des règlements qu'elle a édictés. Mais la possibilité de créer des œuvres d'art véritables en s'enfermant dans les limites indiquées par l'Église est prouvée par l'exemple d'une foule de compositions remarquables de Brosig, de Rheinberger, etc.

Haydn et Mozart ne se sont pas soumis à ces prescriptions de l'Église ; la faute en doit être imputée moins à ces maîtres eux-mêmes qu'à l'esprit de leur temps : avec tous leurs contemporains ils avaient complètement perdu le sens de ce qui est digne par son sérieux de paraître à l'église.

C'est chose infiniment regrettable, car si jamais des compositeurs furent désignés par leurs dons pour produire les œuvres les plus sublimes et les plus parfaites dans le cadre des nécessités liturgiques, c'étaient bien ces deux hommes de génie ; et nous n'hésiterons pas à leur appliquer cette réflexion que Raymond Schlecht énonce dans sa *Geschichte der Kirchenmusik* à propos des auteurs de compositions instrumentales du XVIIe siècle : « Ils auraient pu créer et développer un style de musique d'église qui, égal en dignité et en caractère religieux au style palestrinien, l'aurait surpassé en richesse. »

Est-il possible ou même vraisemblable que, dans l'avenir, la musique instrumentale d'église s'oriente selon la direction que nous indiquons ? Tous ceux qui sont au courant du mouvement actuel l'admettront sans peine. Le présent nous donne déjà plus qu'un espoir pour l'avenir, il nous apporte de sérieuses promesses. L'art et l'Église ne peuvent qu'y gagner, et c'est ce que reconnaissait le fondateur et le premier président de la Société Cécilienne, lorsqu'il écrivait à Liszt : « Dieu veuille un jour faire naître pour l'Église le Palestrina de la musique orchestrale moderne ! »

Joseph Haydn est né le 1er avril 1732 au petit village de Rohrau dans la Basse-Autriche. Il révéla déjà son remarquable talent de musicien comme enfant de chœur à Vienne. Les privations et le besoin lui rendirent longtemps la vie dure ; mais son énergie inlassable et son travail incessant lui valurent les plus brillants succès, surtout à partir du moment où le prince Esterhazy le tira de la

misère en le choisissant comme maître de sa chapelle (1760). En 1791, après la dissolution de la chapelle qu'il dirigeait depuis plus de trente ans, Haydn revint à Vienne, où il mourut le 31 mai 1809.

Bien évidemment, la grande valeur de l'œuvre de Haydn réside dans ses compositions profanes : il est avant tout le créateur de la symphonie moderne et du quatuor (1). En fait de musique d'église, il a écrit treize messes, autant d'offertoires, deux *Te Deum*, un *Stabat mater*, etc. « Haydn, dit P. Mayrhofer (*Reform der Kirchenmusik*, p. 123), est plus pompeux que Mozart, il emploie en général un orchestre plus important, ses thèmes sont plus longuement développés (fugues) ; il s'élève assez souvent et son style prend de la grandeur ; on retrouve alors l'esprit qui inspira la *Création*; en revanche, Haydn reste inférieur à Mozart pour la finesse, la grâce et la variété de l'instrumentation. Nous ne trouvons pas plus chez Haydn que chez Mozart le ton sérieux qui convient à l'église ; qu'on relise seulement le *qui tollis* de la messe de la *Création*. Il est vraiment étonnant que l'auteur de la *Création* se soit abaissé à une pareille platitude mélodique dans une composition destinée à l'église. » La piété naïve, enfantine, de Haydn explique en partie que bien souvent ses œuvres religieuses soient d'une gaieté presque inconvenante. Il avoua lui-même un jour à Carpani que, « lorsqu'il pensait à Dieu, son cœur gambadait de joie, et qu'alors sa musique gambadait aussi ».

(1) Ou du moins c'est lui qui, dans ces formes d'art créées par d'autres, a coulé les premiers chefs-d'œuvre. (*Note du traducteur.*)

Wolfgang Amadeus Mozart, fils de Léopold Mozart, musicien de la cour du prince évêque de Salzbourg, naquit dans cette ville le 27 janvier 1756. De bonne heure il se révéla enfant prodige, et il n'avait que six ans quand son père, qui était aussi son maître, entreprit avec lui une tournée artistique vers Munich et Vienne, pendant laquelle il remporta des succès sans précédents. En 1769 Wolfgang fut nommé maître de concert à Salzbourg, mais il passa la plus grande partie de sa vie d'artiste créateur à Vienne, où il mourut prématurément à trente-cinq ans, le 5 décembre 1791.

Nous ne nous occuperons pas de ses compositions profanes. L'édition critique de ses œuvres complètes (parue de 1876 à 1886 chez Breitkopf et Hærtel) comprend quinze messes, quatre litanies, quatre *Kyrie*, neuf offertoires, un *Te Deum* et plusieurs autres pièces religieuses de différents caractères.

La plus puissante création de Mozart dans le domaine spirituel est son *Requiem*, qui fut achevé par le maître de chapelle viennois Süssmayer. Haydn disait de cette œuvre : « Si Mozart n'avait rien composé d'autre que ses quatuors à cordes et son *Requiem*, il serait devenu immortel », — nous ajouterons : non pas à l'église, mais seulement au concert.

Pour apprécier Mozart et sa musique d'église, nous donnerons à dessein la parole à des écrivains qui, admirateurs enthousiastes de son génie, ne peuvent pas être soupçonnés de partialité. Le docteur Heinrich Reimann dit de Mozart : « Ses messes sont inégales ; mais même les meil-

leures, celles qui sont placées par Otto Jahn presque sur le même rang que le *Requiem*, en dépit de leurs mérites à d'autres points de vue, sont conçues avec si peu de liberté, se conforment si étroitement, non seulement à des exigences locales déterminées, mais aussi au goût de certains grands dignitaires ecclésiastiques, et aux conventions alors universellement répandues, que le compositeur, qui d'ordinaire sait adapter si merveilleusement la musique aux paroles, semble souvent écrire sans penser, tellement il prend peu de soin d'exprimer musicalement la signification du texte. Et pourtant le texte de la messe renferme une telle richesse d'impressions purement musicales, qu'au premier abord il paraît inconcevable que Mozart, au lieu d'une musique profonde et poétique, ne nous offre si souvent que des pièces finement et gracieusement travaillées et des contrepoints d'une géniale légèreté. » (Critique de la Biographie de Mozart d'Otto Jahn.)

On sait que l'appréciation du président de la Société Cécilienne, Witt, sur les œuvres de Mozart se modifia plusieurs fois. Tant qu'il se laissa guider par les conceptions d'Otto Jahn, il se montra plus modéré ; ses études personnelles le rendirent plus sévère. En 1886, deux ans avant sa mort, il n'admet plus que deux messes qui puissent s'accorder éventuellement avec la liturgie, celles qui furent composées le 24 juin et le 8 août 1774, en *fa* et en *ré* (nos 192 et 194 du catalogue Köchel). Voici ce qu'il en dit : « Celui qui veut servir l'art, choisira, pour les faire exécuter, la huitième et la neuvième messe, et laissera toutes les autres de côté ! »

(*Streitschrift*, p. 94). Il existe de Mozart une admirable composition d'église d'une profondeur saisissante, c'est son *Ave verum corpus*.

Nous retrouvons dans les deux messes de Beethoven en *ut* et en *ré* le même esprit profane.

Ludwig van Beethoven vit le jour à Bonn, le 17 décembre 1770 ; il était le fils d'un chanteur de la cour du prince électeur. Le prince remarqua son brillant talent et l'envoya en 1792 à Vienne, où il devint l'élève de Haydn. Il passa presque toute sa vie à Vienne ou dans ses environs. C'est là qu'il écrivit ses immortels chefs-d'œuvre. Il mourut le 26 mars 1827. La surdité et toutes sortes de souffrances physiques et morales attristaient depuis longtemps sa vie.

Beethoven est le plus grand maître de la musique instrumentale moderne ; et c'est bien ainsi que ses deux messes nous le font connaître. On a longtemps traité sa première messe, en *ut*, avec la même injustice que sa première et sa deuxième symphonie, bien qu'à la considérer dans l'ensemble, elle se présente comme un ouvrage de maître, qui ne convient du reste pas plus à l'église que l'incomparable *Missa solemnis*. Voici ce que dit de cette dernière le biographe de Beethoven, Nohl : « Cette œuvre n'a dans son caractère propre rien de commun avec l'église, si ce n'est qu'elle fait appel à cet élément primitif de toute religion, la profonde et pleine confiance en la Divinité, et l'aspiration de l'âme vers sa source originelle ... L'expression y est tellement indépendante des mots que le compositeur lui-même voulait faire remplacer le texte latin auquel il avait adapté sa musique par un

texte allemand, — comme aussi pour sa première messe. — S'il a conservé des paroles, à coup sûr c'est uniquement parce qu'il est impossible de chanter sans paroles. C'est là de la musique essentiellement instrumentale ; elle n'a aucun sens verbal déterminé ; aucune représentation précise ne lui sert de fondement. »

Dans ces derniers temps il s'est élevé des voix pour revendiquer une place dans la célébration du service divin en faveur des œuvres d'église des trois grands maîtres Haydn, Mozart et Beethoven. D'abord c'est le Dr Alfred Schnerich qui plaide la cause de Haydn et de Mozart (*Messe et Requiem seit Haydn und Mozart*, Wien 1909). D'autre part, le Dr Karl Storck dans sa *Geschichte der Musik*, et le Dr Fritz Volbach dans son *Beethoven* cherchent à prouver que la liberté de la *Missa solemnis* n'est pas absolument inconciliable avec les exigences du culte catholique.

Celui qui est entré profondément dans l'esprit de la liturgie catholique (dans le cadre de laquelle il faut bien que l'exécution trouve sa place) s'apercevra qu'entre le sérieux de l'action liturgique et la gaieté, qui se traduit bien souvent dans ces compositions par des éclats bruyants, il y a un abîme infranchissable, — sans même parler de la question du texte, — et il reconnaîtra que, pour l'église, il n'y a rien à conserver de Haydn, de Mozart ni de Beethoven.

De Beethoven jusqu'à la restauration de la musique instrumentale d'église. — Au groupe des classiques viennois appartient Franz

Schubert (né en 1797, mort en 1828 à Vienne), le grand maître du lied allemand. Il a écrit 6 messes latines, dont les meilleures sont celles en *mi* bémol et en *sol*.

Cherubini, né en 1760 à Florence, mort en 1842 à Paris, se rattache également à l'école classique de Vienne. Nous connaissons de lui 11 grandes messes (dont la fameuse en *fa*), beaucoup de morceaux pour la messe, deux *Requiem*, 38 motets, des graduels et des hymnes.

De tous les compositeurs de cette époque, c'est peut-être le frère du grand Haydn, Michael Haydn, qui a le mieux observé les prescriptions de l'Église catholique (au moins dans ses œuvres sans orchestre, parmi lesquelles ses *Tenebræ* et ses deux *Missæ quadragesimales* sont les plus réputées). Quand il était directeur de la musique à Salzbourg, il composa de nombreuses messes, des graduels et des offertoires ; son frère Joseph et Mozart reconnaissaient sans peine sa supériorité dans le domaine religieux.

Un autre compositeur fécond du même temps (32 messes, 30 offertoires, 7 *Te Deum*, etc.), ce fut le maître de chapelle de la cour de Vienne Joseph Eybler. Après lui viennent encore bien des auteurs connus, comme Preindl, Albrechtsberger, l'abbé Vogler, etc., dont le talent ne peut être contesté.

Franz Liszt (1811-1886), l'incomparable virtuose, le génial compositeur, occupe une place à part dans le domaine de la musique sacrée. Pour bien comprendre ses œuvres spirituelles, il faut sans doute le considérer comme reflétant les impressions religieuses successives de son âme essentiellement

mobile ; alors on s'explique qu'à côté de la *Messe solennelle de Gran* si richement instrumentée, et de la pompeuse *Messe hongroise du couronnement*, il ait écrit dans un style si sobre la *Missa choralis* qui rappelle l'art du xvie siècle.

Anton Brückner (1827-1896), le célèbre symphoniste viennois, est, comme artiste, étroitement apparenté à Liszt. Et, quoiqu'il ait écrit trois messes (en *ré*, en *fa* et en *mi*), il n'a pu, tout comme Liszt, prendre une place importante dans le répertoire musical des églises.

A côté de musiciens estimables, nous rencontrons à la même époque une foule de compositeurs auxquels non seulement les dons naturels mais même la volonté de faire œuvre d'artiste ont manqué ; ne citons dans cette catégorie qu'un nom typique, celui de Schiedermayer. On ne pouvait aller plus loin sur le chemin de l'erreur ; le salut devait venir, — il vint. La grande pensée de restauration qui inspira la Société Cécilienne s'étendit aussi à la musique instrumentale, et alors apparaît une musique instrumentale digne de l'Église, qui compte des maîtres comme Schabel, Brosig, Filke, etc. (ceux-ci de l'école dite de Breslau), comme aussi Greith, Rheinberger, etc., parmi ses représentants les plus remarquables.

II

L'ORGUE ET SES MAITRES.

L'orgue jusqu'à Bach et Hændel. — Le premier instrument que l'Église admit pour la célébration du service divin fut l'orgue. L'histoire de ses origines et de son premier développement est encore enveloppée de ténèbres. En tout cas, l'orgue était déjà connu des Grecs et des Romains ; il nous est rapporté qu'au IIe siècle avant Jésus-Christ un certain Ctésibius d'Alexandrie construisit un orgue dit « hydraulique. » L'orgue doit avoir été introduit dans l'Occident au VIIIe siècle, lorsque, en 757, l'empereur byzantin Constantin Kopronymos offrit au roi Pépin un orgue hydraulique, et que Charlemagne fit construire sur ce modèle un orgue pour la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. Cependant certains monuments des arts plastiques et de la littérature prouvent que l'orgue était connu en Occident avant cette date. D'autre part, le fait que le pape Jean VIII fit venir d'Allemagne un constructeur d'orgues montre qu'il existait alors en Allemagne unart de l'orgue déjà constitué. Cet art était surtout entre les mains des moines, qui ne furent pas seulement les pionniers de la civilisation dans le domaine intellectuel, mais qui réali-

sèrent des inventions techniques merveilleuses. Primitivement la construction d'un orgue présentait de grosses difficultés, et sur les premiers instruments qui furent établis en Occident on nous raconte d'extraordinaires légendes ; Schlecht cite dans sa *Geschichte der Kirchenmusik* un orgue de Winchester avec 10 touches et 400 tuyaux « qui était joué par deux organistes, et dont les 26 soufflets étaient mis en mouvement par 70 hommes ». Ces orgues n'avaient pas encore de pédales ; l'invention n'en est pas due, comme on l'a cru pendant longtemps, à l'organiste vénitien Bernhard surnommé « l'Allemand » ; elle s'est produite en Allemagne, au commencement du xve siècle ; les Anglais ne connurent la pédale que par l'abbé Vogler à la fin du xviiie siècle. Les registres datent du xve siècle, et aussi l'agrandissement du clavier. Il y avait donc un très long chemin à parcourir pour que l'orgue devînt, à la suite d'une foule de progrès dans sa construction, ce chef-d'œuvre parfait qu'il est aujourd'hui, dont les admirables qualités lui ont valu le titre de « roi des instruments ».

Il est évident que sur les orgues primitifs il ne pouvait être question de jouer comme on joue sur les orgues modernes. Les touches larges et lourdes devaient être frappées avec le poing ou le coude, d'où l'expression latine *organum pulsare*, et l'expression allemande *die Orgel schlagen*.

A l'origine, jouer de l'orgue consistait à exécuter sur l'orgue la mélodie chantée par le chœur, quand elle était simple et d'un mouvement lent, ou à lui assurer une base ferme en tenant la tonique, sa quinte ou son octave. Lorsque l'or-

ganum se fut établi victorieusement dans la pratique vocale, l'orgue y prit sans doute une part active. Riemann voit dans l'emploi de l'orgue pour les exercices de chant, imposés aux chœurs en dehors des exécutions en public, l'origine de la musique véritablement destinée à l'orgue. Mais beaucoup d'historiens pensent qu'il est impossible que l'orgue n'ait d'abord servi qu'à un usage si modeste, auquel n'aurait pas convenu son mécanisme si compliqué ; le plus simple des instruments aurait rendu le même service.

Quand l'orgue commence à se perfectionner, la virtuosité des organistes se développe parallèlement, et les noms de quelques-uns d'entre eux deviennent célèbres. Francesco Landino, surnommé « Cieco » à cause de sa cécité, se présente à nous comme le premier des grands organistes ; il vivait dans la seconde moitié du XIVe siècle et mourut en 1397. Johannes Wolf signale l'existence de plusieurs centaines de ses compositions dans les bibliothèques italiennes, anglaises et françaises. La plus ancienne tablature d'orgue allemande doit être le *Fundamentum organisandi*, œuvre de Konrad Paumann, qui naquit aveugle, et mourut en 1473 à Munich, où il fut enseveli ; la pierre tombale représentant le maître à son orgue se voit encore aujourd'hui à l'église Notre-Dame. L'organiste de la cour à Heidelberg, Arnold Schlick l'ancien, était lui aussi un aveugle ; il est connu par son *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511) (Miroir des facteurs d'orgues et des organistes). Parmi les plus anciens monuments de la musique d'orgue il faut citer encore le *Buxheimer*

Orgelbuch, le *Fundamentbuch von Hans von Konstanz* et les tablatures de Kleber et de Kotter. Mais la plus ancienne de toutes ces tablatures, qui nous ait été conservée, se trouve en Angleterre ; elle date du XIV[e] siècle, c'est-à-dire d'un siècle avant le *Fundamentum organisandi* de Paumann (1452) ; elle consiste en une série de pièces pour orgue et d' « intervolatures », c'est-à-dire d'adaptations d'œuvres vocales à l'orgue.

Comme nous l'avons déjà vu, les premières pièces instrumentales ne furent, pour la plus grande partie du moins, que des adaptations des morceaux de chant aux instruments ; il en fut pour l'orgue de même que pour les autres instruments. Ce fut l'honneur de l'école vénitienne de constituer une musique d'orgue indépendante. Les organistes de Saint-Marc furent les hardis promoteurs de cette innovation, et parmi eux Claudio Merulo, né en 1533 à Correggio, mort en 1604 à Parme, eut le mérite de « créer un style d'orgue, convenant aux ressources de l'instrument ». Le rôle des deux Gabrieli ne fut pas moins brillant. Nous possédons d'Andrea Gabrieli d'intéressantes *Intonazioni d'organo*, très courtes pièces dans les différents modes ecclésiastiques. Giovanni Gabrieli fait œuvre plus remarquable, surtout dans ses Intonations où, pour la première fois, l'accord est traité véritablement en accord ; et ainsi, c'est dans la musique d'orgue qu'au commencement du XVII[e] siècle se constituent tout d'abord la monodie et l'harmonie. Giovanni Gabrieli a encore écrit de très curieux *Canzoni*, morceaux pour l'orgue en style fugué, mais pas encore avec cette sévérité

de développements thématiques que l'on rencontre chez Bach et chez Hændel. A cette époque, on emploie toutes sortes de beaux noms pour désigner les compositions pour orgue : Fantaisies, Contrepoints, Intonations, « Ricercari », « Toccati », Passacailles, et la plupart du temps tous ces titres différents ne désignent qu'une seule et même chose.

Ce fut Frescobaldi, le plus célèbre organiste italien du XVIIe siècle, né à Ferrare en 1583, mort à Rome en 1644, qui contribua surtout au développement de la fugue. Il déploya son activité musicale principalement à Rome, où sa réputation attirait souvent autour de lui jusqu'à 30.000 auditeurs. Il se fit un nom comme compositeur; mais son véritable mérite réside moins dans la valeur intrinsèque de ses œuvres que dans le progrès rapide qu'il fit accomplir à la technique du jeu de l'orgue, et aussi dans la fécondité de son enseignement. Ses élèves les plus remarquables furent Johann Kaspar Kerll, maître de chapelle à Munich (mort en 1693), et Jacob Froberger, organiste de la cour à Vienne (mort en 1667). Nous voici déjà en Allemagne, où la musique d'orgue devait atteindre son plus haut point de développement.

Tout d'abord nous mentionnerons rapidement la glorieuse école anglaise d'orgue dont les représentants furent attachés, les uns à des églises publiques, les autres à la chapelle royale (ceux-ci en qualité de virginalistes et d'organistes). Ils s'appellent : l'abbé Digon (mort en 1509), Fairfax (né en 1460), Tye (mort en 1572), Morley (mort en 1604), John Bull (mort en 1628), Byrd (mort en

1623) que Fétis considère comme « le Palestrina ou l'Orlando des Anglais ».

La France eut aussi, au XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe, une brillante école d'organistes, qui traitèrent l'orgue un peu dans le style léger du clavecin, et qui apportèrent ici leur souci habituel de correction, d'élégance et de grâce noble. Il faut rappeler les noms de Jacques Champion de Chambonnières, de Couperin l'Ainé et de François Couperin, de Nicolas de Grigny (1671-1703) qui nous a laissé des pièces d'un charme et d'une délicatesse rares, d'André Raison, de Jacques Boyvin, de Louis Marchand.

Mais revenons à l'école allemande.

Un élève de Zarlino et de Gabrieli, le Néerlandais Jan Pieters Sweelinck, servit de trait d'union entre l'Italie et l'Allemagne. Né en 1562 et mort en 1621, il fut organiste à Amsterdam, et constitua définitivement la fugue d'orgue. A son école appartiennent les grands organistes allemands ; Jakob Prätorius (mort en 1651), Heinrich Scheidemann (mort en 1663), Adam Reinken (mort en 1712), qui vécurent à Hambourg, et Samuel Scheidt (mort en 1654), un des trois grands « Sch » (Schein, Scheidt, Schütz), qui ne quitta point sa ville natale, Halle. Le prédécesseur de Bach, Dietrich Buxtehude (mort en 1707), acquit une grande réputation à Lubeck, tandis que son collègue bavarois Johann Pachelbel (mort en 1706) n'était pas moins admiré à Nuremberg, et que l'Alsacien Georges Muffat (mort en 1704) remportait de brillants succès à la cour de l'évêque de Passau. Si, déjà, les œuvres de Froberger présentent un certain caractère cosmo-

polite, parce qu'il a subi l'influence musicale des pays étrangers, sans pourtant cesser d'être Allemand, de même Muffat, qui pendant son séjour à Paris a été l'élève de Lully, a pu étudier la musique française et lui emprunter un certain nombre de procédés qu'on retrouve dans ses ouvrages.

Jean-Sébastien Bach et Georges-Frédéric Hændel. — Jean-Sébastien Bach appartenait à une famille de fameux organistes dont près de six générations jouèrent dans le monde musical un rôle des plus importants. Il naquit le 21 mars 1685 à Eisenach, où son père était organiste de la cour. Après avoir occupé bien des situations différentes, quelquefois fort peu rétribuées, il fut enfin nommé après la mort de Kuhnau, en 1722, « Cantor » de la célèbre école Saint-Thomas, à Leipzig. Pendant vingt-sept ans, il y dépensa joyeusement son inlassable et féconde activité, produisant des œuvres avec une extraordinaire abondance. A Weimar il avait surtout écrit de la musique d'orgue, à Köthen de la musique de chambre instrumentale et de la musique de clavecin, à Leipzig il se consacra principalement à la musique vocale religieuse.

Dans les messes qu'il a composées, Bach ne respecte les règles de la liturgie catholique qu'au point de vue du texte. Nous avons de lui quatre *messes brèves* (Kyrie, Gloria et Sanctus) et la *grande messe en si mineur*, qui, avec la *Passion selon saint Mathieu*, est l'œuvre la plus monumentale qu'il ait produite dans le domaine de la musique sacrée; si nous considérons son plan si

vaste, ses airs et duos dans le style italien, ses chœurs développés, ses intermèdes instrumentaux, elle nous apparaît comme un digne pendant à la *Missa solemnis* de Beethoven, et en même temps comme une œuvre essentiellement destinée au concert. Les autres compositions religieuses de Bach ne s'accordent pas mieux avec la liturgie.

Tandis qu'avec Bach la musique de clavecin n'en est encore qu'au début de son évolution, la musique d'orgue, au contraire, accomplit avec lui ses derniers progrès. Parmi les maîtres de l'orgue il est le Titan qui incarne en lui-même toute la sensibilité musicale d'une génération entière. Comme une gigantesque colonne placée à la frontière de deux époques, il réunit et concilie l'art contrapontique des vieux maîtres et le principe de l'harmonie moderne. Comme les noms des grands polyphonistes classiques, celui de Bach tomba d'abord dans l'oubli; on le connaissait à peine du temps de Haydn, de Mozart et de Beethoven. C'est seulement de nos jours qu'on entreprit de faire revivre Bach d'entre les morts et d'éprouver de nouveau la toute-puissance de son art. Si ses chefs-d'œuvre ne sont pas encore devenus populaires, ils forment du moins le précieux patrimoine d'un groupe de plus en plus étendu de fervents admirateurs.

Le 28 juillet 1750 le maître, qui dans ses dernières années avait presque complètement perdu la vue, rendit le dernier soupir.

Les plus remarquables élèves de Bach furent d'abord ses propres fils Friedemann, Emmanuel

et Jean-Christophe, puis Kittel, et Johann Ludwig Krebs.

Georg Friedrick Hændel est né en 1685 à Halle, et il mourut en 1759 à Londres. La « Société Hændel » allemande a publié ses œuvres complètes en 100 volumes sous la direction de Chrysander (1859-1894). Comme musique d'église il n'a écrit que 5 *Te Deum*, 12 grands psaumes, et, pour l'orgue, des fantaisies, des suites, des fugues et 50 concertos ; ses œuvres vocales ne répondent pas aux exigences de la liturgie ; beaucoup de ses compositions pour orgue se jouent encore aujourd'hui dans les concerts.

Ainsi donc l'église protestante, dont la liturgie fait une bien plus grande place à la musique d'orgue que la liturgie catholique, put compter sur toute une série de grands organistes. Dans la suite, il y aurait encore bien des grands noms à citer. Nous n'en rappellerons que quelques-uns : Rink, Hesse, Ritter, Thiele, et surtout Mendelssohn, le premier, depuis Bach, qui ait écrit pour l'orgue des œuvres d'une haute portée.

Renaissance de la musique d'orgue catholique. — Depuis le milieu du XVIII[e] siècle, sous la pernicieuse influence du chant d'église, lui-même perverti par l'opéra italien, la musique d'orgue était devenue superficielle et triviale. Avec la restauration de la musique d'église par la Société Cécilienne, elle prit un nouvel et puissant essor. Quoique la liturgie catholique n'admette pas d'une façon générale le jeu de l'orgue en l'absence du chant, mais seulement quand il prend le carac-

tère d'un accompagnement aux voix, pourtant l'occasion se présente assez souvent à l'église de déployer tout l'éclat et toute la puissance du « roi des instruments ».

Au XVIIIe siècle et au commencement du XIXe on peut citer de consciencieux organistes : Eberlin, Fux, Murschhauser, Pasterwitz, l'abbé Vogler, Albrechtsberger. Au point de vue de l'orgue, comme dans le domaine de la musique d'église en général, Kaspar Ett se montra réformateur avisé : il publia un recueil de préludes et de fugues des vieux maîtres pour tâcher d'améliorer le goût des grands organistes de son temps.

Parmi les dignes successeurs des grands organistes du passé, leur réputation désigne de notre temps : Brosig, Habert, Rheinberger, Joseph Renner le jeune, Piel, Tinel, Guilmant, Widor, Théodore Dubois, Boëly, Bossi, Capocci, etc. Mais, en première ligne, il faut citer César Franck.

César Franck (1822-1890) naquit à Liége, mais de très bonne heure il vint en France et se fixa définitivement à Paris. Organiste à Notre-Dame de Lorette d'abord, puis à Sainte-Clotilde, il consacra la plus grande partie de son activité à la composition d'œuvres religieuses, à une époque où, à l'exemple de Rossini, de Meyerbeer et d'Auber, tous les autres musiciens ne songeaient qu'au théâtre. A côté de ses célèbres oratorios, *Ruth* (1843-46), *Rédemption* (1871-74), *Les Béatitudes* (1869-79), il écrivit une *Messe à trois voix* (1860) qui est loin d'être son œuvre la plus remarquable, mais surtout *Six pièces pour grand orgue* (1860-62), *Trois pièces pour grand orgue* (1878),

et *Trois chorals pour orgue* (1890) qui rappellent les plus purs chefs-d'œuvre du grand Bach. A une science consommée, à un art de développement prodigieux, il joint une tendresse mystique, une profondeur d'émotion pieuse dont les accents touchants ne se retrouvent que chez les primitifs.

L'influence de César Franck sur la jeune école française a été considérable. On peut dire que, directement ou indirectement, toute la génération actuelle procède en quelque mesure de lui. Et nous ne pouvons mieux clore ce livre qu'en proposant à tous les artistes le modèle de cette vie calme et sereine, de ce labeur obstiné qui a vaincu tant d'obstacles matériels et de mauvaises volontés réunies pour le décourager, de cette patience et de cette modestie du bon ouvrier qui jusqu'à sa mort attend vainement la gloire à laquelle il a droit, sans jamais se plaindre, toujours satisfait de sa destinée.



BIBLIOGRAPHIE

AMBROS (A. W.), *Geschichte der Musik*, 5 vol., Leipzig, 1881-1909.

LANGHANS (W.), *Die Geschichte der Musik des 17., 18 und 19. Jahrhunderts*, 2 vol., Leipzig, 1884-1887.

RIEMANN (H.), *Handbuch der Musikgeschichte*, 3 vol., Leipzig, 1904-1907.

RIEMANN (H.), *Geschichte der Musiktheorie im 9.-19., Jahrhundert*, Leipzig, 1898.

KIESEWETTER (R. G.), *Geschichte der Musik*, Leipzig, 1846.

KOTHE (B.)-PROCHÁZKA, *Abriss der Musikgeschichte*, Leipzig, 1909.

PROSNIZ (A.), *Kompendium der Musikgeschichte*, 2 vol., Vienne, 1889-1900.

STORCK (K.), *Geschichte der Musik*, Stuttgart, 1905.

NAUMANN-SCHMITZ, *Illustrierte Musikgeschichte*, 1908.

BARTH (H.), *Geschichte der geistlichen Musik*, Hambourg, 1903.

SCHLECHT (R.), *Geschichte der Kirchenmusik*, Ratisbonne, 1861.

KATSCHTHALER (J.), *Geschichte der Kirchenmusik*, Ratisbonne, 1893.

BURNEY (CH.), *A general history of the science and practice of music*, 5 vol., Nouvelle édition chez Novello, Londres, 1853.

WOOLDRIGE (H.-E.), *The Oxford history of music*, vol. I-II, 1901-1905.

FÉTIS (FR. J.), *Histoire générale de la musique*, 5 vol., Paris, 1869-1875.

MARTINI (G.), *Storia della musica*, 3 vol., Bologne, 1770-1781.

GERBERT (M.), *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum*, 3 vol., Saint-Blasien, 1774.

GERBERT (M.), *De cantu et musica sacra*, 2 vol., Saint-Blasien, 1774.

GEVAERT (FR. A.), *La mélopée antique dans les chants de l'Église latine*, Gand, 1895.

GEVAERT (FR. A.), *Les origines du chant liturgique de l'Église latine*, 1890.

COUSSEMAKER (ED. DE), *Histoire de l'harmonie du moyen âge*, Paris, 1852.

COUSSEMAKER (ED. DE), *L'art harmonique aux* XII[e] *et* XIII[e] *siècles*, Paris, 1865.

COUSSEMAKER (ED. DE), *Scriptores de musica medii ævi*, 4 vol., Paris, 1866-1876.

BERNOULLI (E.), *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen*, 1898.

BLUME (CL.), *Sequentiæ ineditæ*, 4 vol., 1900.

MISSET ET AUBRY, *Les proses d'Adam de Saint-Victor*, 1900.

BARTSCH (K.), *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters*, Rostock, 1868.

Paléographie musicale, Solesmes, 1889 sqq.

VIVELL (C.), *Der gregorianische Gesang. Eine Studie über die Echtheidt seiner Tradition*, Graz, 1904.

Publications of the Plainsong and Medieval Music Society, 1889 sq.

Gregorian music. An outline of musical Palæography, by the BENEDICTINES OF STANBROCK, London, Art and Book Company, 1897.

A Grammar of Plainsong, by the BENEDICTINES OF STANBROOK, Stanbrook Abbey, Worcester, 1905.

GASTOUÉ, *Les origines du chant romain*, Paris, Schola Cantorum.

GASTOUÉ, *Petit précis du chant romain grégorien*, Paris, Schola Cantorum.

GASTOUÉ, *Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien*, Paris, Schola Cantorum.

GASTOUÉ, *La Musique d'Église :* Études historiques, esthétiques et pratiques (Lyon, 1911).

WAGNER (P.), *Einführung in die gregorianischen Melodien*, 2 vol., Fribourg (Suisse), 1901-1905. 3. Auflage, Leipzig, 1910.

WEINMANN (K.), *Hymnarium Parisiense*, Ratisbonne, 1905.

POTHIER (J.), *Les mélodies grégoriennes*, Tournai, 1880.

FLEISCHER (O.), *Neumenstudien*, 3 vol., Leipzig et Berlin, 1895-1904.

NIKEL (E.), *Geschichte des gregorianischen Chorals*, Breslau, 1908.

ROUSSEAU (N.), L'École grégorienne de Solesmes (1833-1910), Rome et Tournai, 1910.

BRAMBACH (W.), *Gregorianisch*, Leipzig, 1895.

BRAMBAGH (W.), *Das Tonsystem und die Tonarten des Christchen Abendlandes im Mittelalter*, Leipzig, 1881.

BRAMBACH (W.), *Die Musiklitteratur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichenauer Sängerschule*, Karlsruhe, 1883.

DREVES (G. M.), *Analecta hymnica medii ævi*, Vol I-XLVII, Leipzig, 1886-1905.

DREVES (G. M.), *Aurelius Ambrosius, der Vater des Kirchengesanges*, Fribourg-en-Brisgau, 1893.

DECHEVRENS, *Études de science musicale*, 3 vol. Paris, 1898-99.

— *Les vraies mélodies grégoriennes*, 1902.

HOUDARD, *Le rythme du chant dit grégorien*, 1898.

MORIN (GERM.), *Les véritables origines du chant grégorien*, 1890.

REINUS (AD.), *Die Tropen-Prosen-und Präfations-Gesänge des feierlichen Hochamtes in Mittelalter*, Luxembourg, 1884.

MÖHLER (A.), *Die griechische, grieschisch-römische und altchristlich-lateinische Musik*, Rome, 1898.

AUBRY, *La musicologie médiévale*, Paris, 1900.

ABERT, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle a. d. Saale, 1905.

JAKOBSTHAL (G.), *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirsche*, Berlin, 1897.

MEYER (W.), *Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung*, Munich, 1885.

SCHUBIGER (A.), *Die Sängerschule Saint-Gallens*, Einsiedeln, 1858.

SCHUBIGER (A.), *Musikalische Spicilegien*, Leipzig, 1876.

MOLITOR (R.), *Die Nach-Tridentinische Choral-reform zu Rom.*, 2 vol., Leipzig, 1901-1902.

MOLITOR (R.), *Reform-Choral*, Fribourg-en-Brisgau, 1901.

— *Deutsche Choral-Wiegendrucke*, Ratisbonne, 1904.

BÄUMKER (W.), *Das Katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*. 4 vol., Fribourg, 1883-1911.

KEHREIN (J.), *Kirchen-und religiöse Lieder aus dem 12.-15, Jahrhundert*, Paderborn, 1853.

KEHREIN (J.), *Katholische Kirchenlieder, Hymnen, Psalmen, aus den ältesten deutschen gedruckten Gesang-und Gebetbüchern Zusammengestellt.* 3 vol., Würzburg, 1859-1863.

KEHREIN (J.), *Das deutsche Kirchenlied in seiner Entwicklung von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart*, Neuburg, a. D. 1874.

Weber (H.), *Der Kirchengesang im Fürstbistum Bamberg*, Cologne, 1893.

Dreves (G. M.), *Ein Wort zur Gesangbuch-Frage*, Fribourg-en-Brisgau, 1884.

Wackernagel (Ph.), *Das deustche Kirchenlied von Luther bis auf Nikolaus Hermann*, 5 vol., Leipzig, 1864-1877.

Wackernagel (Ph.), *Bibliographie des deutschen Kirchenliedes, im 16, Jahrhumdert*, 1855.

Zahn (J.), *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 vol., Gütersloh, 1889-1893.

Koch (E.), *Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesanges*, 8 vol., Stuttgart, 1866-1877.

Hoffmann von Fallersleben, *Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit*, Hannover, 1861.

Nelle (W.), *Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes*, Hambourg, 1904.

Winterfeld (K.), *Der evangelische Kirchengesang*, 3 vol., Leipzig, 1843-1847.

Kümmerle, *Encyclopädie der evangelischen Kirchenmusik*, 4 vol., Gütersloh, 1886-1895.

Böhme (Fr. M.), *Altdeutsches Liederbuch*, Leipzig, 1877.

Runge (P.), *Die Melodien und Lieder der Geissler des Jahres 1349*, Leipzig, 1900.

Riemann (H.), *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Leipzig, 1878.

Muller (H.), *Hucbald's echte und unechte Schriften über Musik*, 1884.

Jacobsthal (G.). *Die Mensuralnotation des* 12. *und* 13. *Jahrhunderts*, Berlin, 1871.

Wolf (J.), *Geschichte der Mensuralnotation von* 1250-1640, 3 vol., Leipzig, 1904.

Bellermann (H.), *Die Mensulralnoten und Taktzeischen des* 15 *und* 16 *Jahrhunderts*, Berlin, 2e éd., 1906.

Aubry (Pierre), *Cents motets du* XIIIe *siècle*, Paris, Geuthner.

Aubry (Pierre), *Trouvères et Troubadours*, Paris, Alcan.

Beck (Jean), *La musique des troubadours*, Paris, Laurens.

Vanderstraeten (E.), *La musique aux Pays-Bas*, 8 vol. Bruxelles, 1867-1888.

Kiesewetter (R. G.), *Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst*, Amsterdam, 1826.

Lederer (V.), *Uber Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst*; 1 vol., Leipzig, 1906.

Caffi, *Storia della musica sacra nella già Capella Ducale di San Marco in Venezia*, 2 vol., Venise, 1854.

Haberl (F. X.), *Wilhelm du Fay*, Leipzig, 1885.
— *Die römische « Schola cantorum » und die päpstlichen Kappelsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, 1888.
Proske (K.), *Musica divina*, 4 vol., Ratisbonne, 1853-1863.
Baini (G.), *Memorie storico-critiche della vita e dello opere di Giovanni da Palestrina*, 1828.
Bäumker (W.), *Palestrina*, Fribourg-en-Brisgau, 1877.
— *Orlandus de Lassus*, Fribourg, 1878.
— *Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland*, 1881.
Brenet (Michel), *Jean de Ockeghem*, Paris, Fischbacher.
— *Claude Goudimel*, Besançon, Jacquin.
— *Palestrina*, Paris, Alcan.
Expert (Henry), *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, 23 vol. parus, Paris, Leduc.
Winterfeld (K.), *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, 2 vol., Berlin, 1834.
Delmotte (H.), *Notice biographique sur Roland de Lassus*, Valenciennes, 1836.
Spitta (Ph.), *J.-S. Bach*, 2 vol., Leipzig, 1873-1880.
Pirro (André), *L'Orgue de J.-S. Bach*, Paris, Fischbacher.
— *L'Esthétique de J.-S. Bach*, Paris, Fischbacher.
— *J.-S. Bach*, Paris, Alcan.
Schweitzer (Albert), *J.-S. Bach, le musicien-poète*, Paris, Fischbacher.
Rolland (Romain), *Hændel*, Paris, Alcan, 1911.
Pohl (K. F.), *Jos. Haydn*, 2 vol., Leipzig, 1875-1882.
Brenet (Michel), *Haydn*, Paris, Alcan.
Jahn Otto, *W. A. Mozart*, 2 vol., Leipzig, 1867.
Kretzschmar (H.), *Führer durch den Konzertsaal*, 3 vol., Leipzig, 1898-1905.
Volbach (F.), *Beethoven*, Mayence, 1905.
Mayrhofer (J.), *Uber die Bedingungen einer gesunden Reform der Kirchenmusik*, Augsbourg et Vienne.
Môhler (A.), *Aesthetik der Kathol. Kirchenmusik*, Ravensburg, 1910.
Seidl (A.), *Wagneriana*. 3 vol., Berlin et Leipzig, 1901-1902.
Walter (F.), *Franz Witt*, Ein Lebensbild, Ratisbonne, 1906.
Hartl (Al.), *Johannes Ev. Habert*, Ein Lebensbild, Vienne, 1900.
Köchel (Ludw. von), *Johann Joseph Fux*, Vienne, 1872.
Mathias (F. X.), *Der Strassburger Chronist Königshofen als Choralist Sein Tonarius*, Graz, 1903.

WITT (F.), *Das Kgl. bayer. Kultusministerium, die bayer. Abgeordnetenkammer und der Cäcilienverein*, Ratisbonne, 1886.

BUHLE (EDM.), *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des Mittelalters*, Leipzig, 1903.

RITTER (A. G.), *Zur Geschichte des Orgelspiels im 14-18. Jahrhundert*, 1884.

DEGERING (H.), *Die Orgel, ihre Erfindung und ihre Geschichte bis zur Karolingerzeit.*, Münster, 1905.

RIEMANN (H.), *Musiklexikon*, Leipzig, 1909.

EITNER (R.), *Quellenlexikon*, 10 vol., Leipzig, 1899-1904.

KORNMÜLLER (U.), *Lexikon der Kirchlichen Tonkunst*, 2 vol., Ratisbonne, 1891-1895.

Monatshefte fur Musikgeschichte, Leipzig, 1866 sq.

Viertelsjahrschrift für Musikwissenschaft, Leipzig, 1885 sq.

Zeitschrift und Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, 1899 sq.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch (Cäcilienkalender), Ratisbonne, 1876 sq.

La Tribune de Saint-Gervais, Paris, Schola Cantorum.



TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS PROPRES ET DES MATIÈRES.

N. B. — Les chiffres renvoient aux pages où le sujet est plus spécialement étudié



TABLE DES CHAPITRES

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE DE LA MUSIQUE HOMOPHONIQUE

DEUXIÈME PARTIE

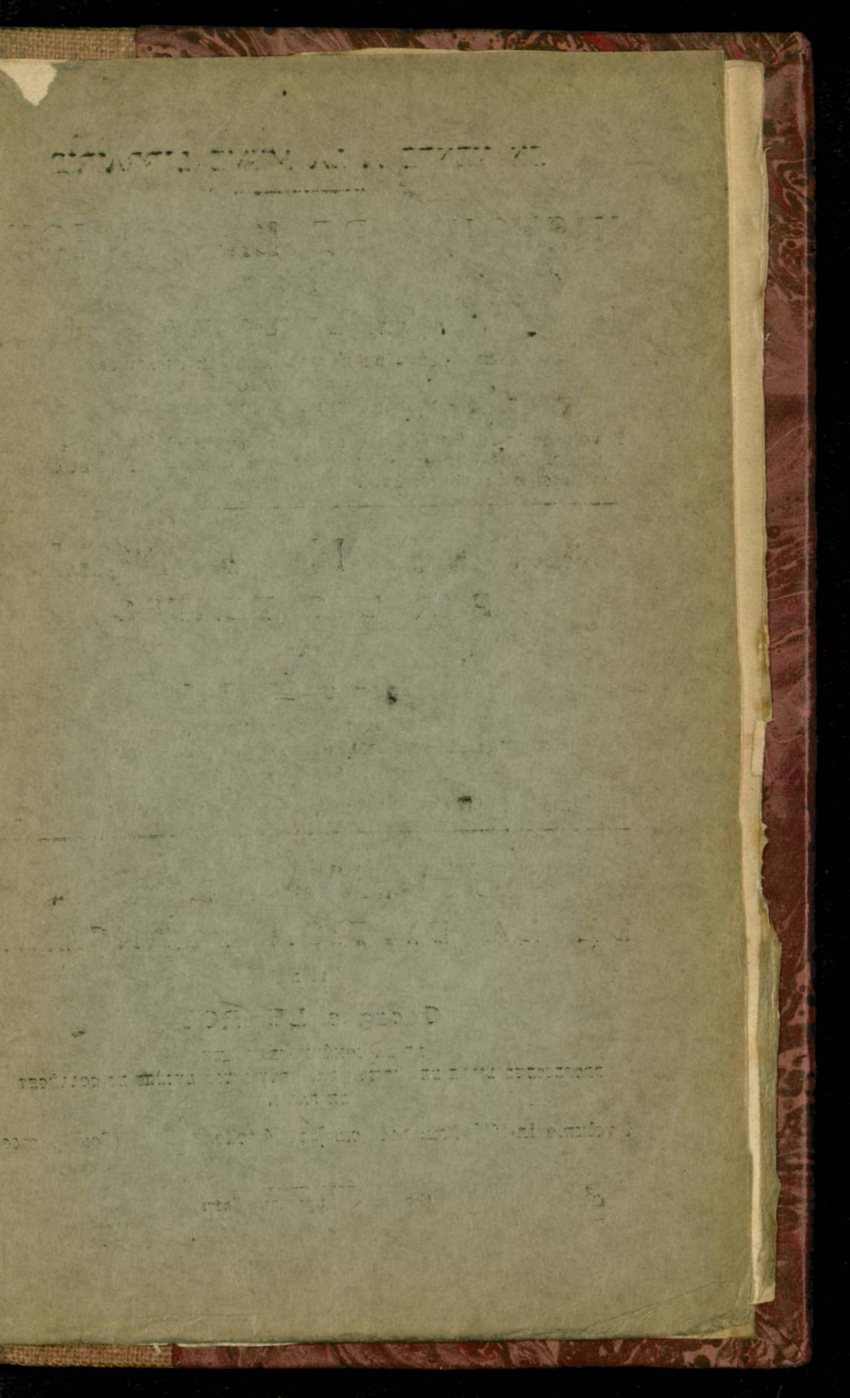
HISTOIRE DE LA MUSIQUE POLYPHONIQUE

TROISIÈME PARTIE

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE



15.198-11. — CORBEIL. IMPRIMERIE CRÉTÉ.



CORBEIL. — Imprimerie CRÉTÉ.

